МУЗЫКА ВЕЛИКИЕ ИМЕНА

Герберт Вейнсток

# ДЖОАККИНО РОССИНИ

## Принц музыки

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

В книге подробно и увлекательно повествуется о детстве, юности и зрелости великого итальянского композитора, о его встречах со знаменитыми людьми, с которыми пересекался его жизненный путь, – императорами Францем I, Александром I, а также Меттернихом, Наполеоном, Бетховеном, Вагнером, Листом, Берлиозом, Вебером, Шопеном и другими, об истории создания мировых шедевров, таких как «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль».


- Вейнсток
  - 
  - Предисловие
    - 
    - Заметка по поводу написания имени Россини
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 18
  - Глава 19
  - Глава 20
  - Эпилог
  - Примечания
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
    - Глава 5

        - Глава 6
        - Глава 7
        - Глава 8
        - Глава 9
        - Глава 10
        - Глава 11
        - Глава 12
        - Глава 13
        - Глава 14
        - Глава 15
        - Глава 16
        - Глава 17
        - Глава 18
        - Глава 19
        - Глава 20
        - Эпилог
    - Оперы
        - 1808
        - 1810
        - 1811
        - 1812
        - 1812 – 1813
        - 1814
        - 1815
        - 1816
        - 1816 – 1817
        - 1818
        - 1819
        - 1820
        - 1820 – 1821
        - 1821(?) – 1822
        - 1822 – 1823
        - 1825
        - 1826
        - 1827
        - 1828
        - 1828 – 1829
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6

- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50

- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94

- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133

# Вейнсток
# Джоаккино Россини. Принц музыки

*То, что обычно ищет биограф у художника – это трещины в маске, прорези в покрове. Биограф упорно считает, будто человек всегда ценнее, чем то искусство, которое он создает, даже самое величайшее, и справедливо это или нет, но он полагает, что раскрытие человека усиливает восприятие искусства.*

*Фрэнсис Стигмюллер*

*Кое-кто говорит: «Какое нам дело до жизни Бальзака? Имеют значение только его произведения». Это старый спор, всегда остающийся напрасным. Мы знаем, что нельзя объяснить произведения жизнью; мы знаем, что самые выдающиеся события в жизни творца – это его произведения. Но жизнь великого человека сама по себе чрезвычайно интересный сюжет.*

*Андре Моруа*

*Великолепие нарядов, яркий свет свечей, запах духов, все эти округлые руки и изящные плечи; букеты, звуки музыки Россини, картины Чичери! Я вне себя!*

*Стендаль*

*Миновав младенческий период в творчестве, он сразу стал таким, как есть.*

*Гвидо Паннаин*

Охраняется Законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части воспрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

*Бену Мизельману*

# Предисловие

«Насколько мне известно, нет никакой необходимости в жизнеописании Россини на английском языке» – так полагал покойный Фрэнсис Той. Когда книга Тоя «Россини: Этюд в жанре трагикомедии» была впервые опубликована в Лондоне в 1934 году, Россини за пределами Италии воспринимали как загадочного и способного поставить в тупик автора одной комической оперы и нескольких больших мелодичных увертюр. «Севильский цирюльник», устаревшая, если не сказать маразматическая, опера сохранялась в репертуаре театров главным образом для того, чтобы предоставить возможность хорошеньким проворным сопрано (которым совершенно не следовало бы петь Розину) продемонстрировать приятную, но достойную порицания фиоритуру, тенорам давала повод похвастаться берущими за сердце тонами кантилены, а другим певцам позволяла исполнить роли, заимствованные у Бомарше, но более низкого качества. Эта единственная опера Россини, которую можно было услышать, редко исполнялась так, как написал ее композитор.

Оперная сцена стала меняться с 1934 года. После Второй мировой войны довердиевская итальянская опера начала XIX века вновь появляется на сцене, словно из тумана, некогда скрывавшего ее, особенно произведения Россини, Доницетти и Беллини. Все чаще можно было услышать Россини. Теперь на него смотрели не как на создателя одной оперы-буффа и ряда увертюр, но как на автора нескольких законченных онер-буффа и серьезной музыки помимо «Стабат матер»[1]. В противовес не совсем справедливому утверждению мистера Тоя, сделанному в 1934 году, некоторый «спрос» на жизнь Россини, по моему мнению, теперь в Англии появился.

Книга мистера Тоя была единственной заметной биографией «пезарского лебедя», написанной и опубликованной на английском языке в этом веке. К счастью, хорошо написанная, она в основном основывалась на образцовой итальянской биографии Джузеппе Радичотти, трехтомном труде «Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenze su l'arte» (Тиволи, 1927-1929). Каждый автор, писавший впоследствии о Россини, должен выразить благодарность упорному и добросовестному Радичотти. Но к нему следует относиться с осторожностью. Мистер Той использовал материалы этих трех внушительных томов слишком некритично и, похоже, не выходил за их рамки, не прибегал к первоисточникам. В его книге редко можно найти ошибки в

описании традиционных аспектов жизни, характера и искусства Россини, но бессчетное количество приведенных им деталей оказались неверными в свете опубликованных впоследствии более поздних исследований как итальянских (во главе с Альфредо Бонаккорси), так и неитальянских авторов. Теперь у нас появилось много новых источников для понимания жизни и творчества Россини, которые не были известны ни Радичотти, ни Тою.

В 1934 году, например, Карло Пьянкастелли предстояло прожить еще четыре года, и его огромная коллекция автографов, римских монет, инкунабул, рукописей, книг, брошюр, картин и рисунков (ему принадлежало около восьмиста писем Россини и большое количество связанных с ним документов) не была еще передана в библиотеку «Комунале» в Форли, примерно в сорока милях к юго-востоку от Болоньи. Материалы, принадлежавшие Пьянкастелли, увеличивают приблизительно в три раза количество писем Россини, доступных изучению, по сравнению с тем, что было известно до 1934 года. Россини не принадлежал к большим любителям писать письма. Гвидо Бьяджи так характеризует эпистолярный стиль композитора в его наилучших проявлениях: «Он писал без претензий, на своем собственном языке, используя свою орфографию, короткими фразами, заимствованными из своих либретто, и шутливым тоном *recitativo semiserío*[2], не хватало только привычного аккомпанемента контрабаса». Тем не менее для биографа письма и другие документы, находящиеся в Форли, имеют первостепенное значение.

К сожалению, даже собрание Пьянкастелли сравнительно мало прибавляет к скудным источникам, свидетельствующим о личной жизни Россини в те годы, когда он создавал оперы. Так, покойный Фрэнк Уокер написал в 1960 году: «Огромная трудность для любого биографа Россини состоит в том, что *активная* часть его жизни неадекватно отражена в документах. Ему было тридцать семь, когда поставили его последнюю оперу «Вильгельм Телль», а в нашем распоряжении всего лишь тридцать писем, охватывающих весь этот период. Масса корреспонденции относится к тем годам, когда он практически забросил сочинительство. Особенно хотелось бы пролить новый свет на неаполитанский период 1815-1822 годов и его ранние взаимоотношения с [Доменико] Барбаей и Изабеллой Кольбран».

Мне удалось изучить почти девяносто писем Россини, написанных в период с 1815-го по 1829 год, почти в три раза больше, чем мистеру Уокеру, но и этого недостаточно, чтобы опровергнуть его точку зрения. Если мистер Уокер собирался

написать биографию Россини, что было весьма вероятным, то его смерть в 1962 году представляет собой более значительную потерю, чем это казалось ранее. После его смерти я купил небольшую часть принадлежавшей ему библиотеки у его брата, мистера А. Дж. Уокера, и его заметки на полях книг и брошюр стали для меня свежими источниками информации и позволили дать новые объяснения.

Книги о жизни и музыке Россини появлялись в большом количестве на итальянском языке при его жизни и после смерти, множество книг выходило и на французском языке. Самая знаменитая из них и, к несчастью, наиболее часто цитируемая, – это «Жизнь Россини» Стендаля, впервые опубликованная в 1824 году, когда ее герою было всего лишь тридцать два года и он не написал еще ни своих опер на французские тексты, ни «Стабат матер», ни «Маленькой торжественной мессы». Книга Стендаля стала доступна в английском переводе с 1957 года. Она интересна скорее как психологический автопортрет автора, демонстрация его восторгов и негодования, чем как собственно биография молодого Россини. По крайней мере одна из каждых трех страниц в какой-то мере содержит неверные сведения. 24 января 1824 года Эжен Делакруа записал в своем дневнике одно из первых впечатлений от «Жизни Россини»: «После обеда я покинул [Жоржа] Руже, и лень привела меня в библиотеку, где я перелистал «Жизнь Россини». Я совершил ошибку, сделав это. В сущности Стендаль груб и высокомерен, даже когда он прав, а часто он просто нелеп». В целом суждение Делакруа справедливо. К несчастью, измышлениями Стендаля полны почти все книги о Россини, написанные после 1824 года.

Я приступил к работе над этой книгой в надежде описать «жизнь и творчество», что дало бы мне возможность рассказать историю Россини и критически проанализировать его достижения. Но мне пришлось отказаться от всех описаний и анализа партитур, несущественных для биографии в целом. Россини прожил семьдесят шесть лет и написал тридцать девять опер, два больших неоперных произведения и сотни маленьких. Сочетать толкование музыки с повествованием о его жизни означало бы создать книгу непомерно большого объема. Данный том, следовательно, представляет собой скорее «жизнь и время».

Я старался отражать заимствованные мнения только с помощью прямых или четко изложенных косвенных цитат. Эта книга представляет Россини (нужно ли об этом говорить?) таким, каким я его вижу: очень плодовитым и оригинальным автором, создателем восхитительных и трогательных опер, оказавших влияние на многих других композиторов, особенно на Доницетти,

Беллини и Верди. Но в моей книге нет попытки изобразить его «великим» композитором или даже «великим» создателем опер. Исключительное обожание олимпийцев и монументальных шедевров зачастую сводит на нет беспристрастный взгляд на историю музыки. Я люблю Россини не меньше, хотя и не могу считать его равным тем двадцати композиторам, которых все мы можем назвать. Если смотреть на него как на человека, он был и остается столь же сложным и обворожительным, как каждый из них, и таким же стоящим.

# Заметка по поводу написания имени Россини

Во всех современных упоминаниях о Россини его имя пишется «Джоаккино». Это, безусловно, эквивалент немецкому имени Иоахим; его классическая форма в Италии «Джоваккино». Но сам Россини в большинстве сохранившихся автографов пишет «Джоакино», так же пишут многие современные ему авторы. Поэтому я решил писать так же, как он сам; в цитируемом же материале я пишу его так, как оно напечатано или написано.

*Герберт Вейнсток*

# Глава 1
# 1792 – 1810

Джоакино Антонио Россини родился 29 февраля 1792 года, через пять месяцев после бракосочетания родителей, в Пезаро, адриатическом порту Марке, находившемся тогда под властью Рима. Мальчик был единственным сыном Джузеппе Антонио и Анны Гвидарини-Россини.

Джузеппе Антонио Россини происходил из семьи, история которой была отмечена довольно значительными личностями. Согласно этим не подтвержденным документально сведениям, Россини (или Руссини) происходили от патрициев Котиньолы (Луго). В XVI веке Фабрицио Россини был губернатором в Равенне и умер в 1570 году, занимая в городе должность эмиссара Альфонсо д'Эсте, герцога Феррары. Но композитор никогда не принимал всерьез попыток родственников заявить права на свое происхождение от Фабрицио и других местных знаменитостей из рода Россини. В 1739 году у первого Джузеппе Антонио Россини, родившегося в Луго в 1708 году, появился на свет сын, названный Джоакино Санте Россини, позже женившийся на девушке по имени Антония Оливьери. Их сыну, тоже Джузеппе Антонио, родившемуся в Луго 10 марта 1758 года, суждено было стать отцом композитора. Два века спустя после смерти Фабрицио Россини семья, взрастившая Джоакино Антонио Россини, стала бедной и ничем не примечательной.

Мало известно о предках матери Россини, Анны Гвидарини. У ее дедушки по материнской линии, Паоло Романьоли из Урбино, была дочь по имени Лючия. Лючия Романьоли вышла замуж за булочника из Пезаро Доменико Гвидарини, у них было четверо детей: Анна, родившаяся 26 июля 1771 года; Аннунциата, впоследствии вышедшая замуж за некоего Андреа Риччи; Франческо Мария; и Мария, вышедшая замуж за болонца по имени Маццотти. Протоколы полиции Пезаро за 1798-1799 годы свидетельствуют, что Аннунциату Гвидарини обвиняли в занятии проституцией, отчасти ее репутацию разделяла с ней и ее старшая сестра Анна. И Мария Гвидарини-Маццотти, и Франческо Мария Гвидарини будут названы в завещании Россини.

Нигде не упоминалось о том, что предки Россини, кроме его родителей, были музыкантами. Однако отец и мать композитора были практикующими музыкантами. Джузеппе играл на трубе и валторне, и во время карнавального оперного сезона 1788/89 года в театре «Дель Соле» (действующем с 1677-го по 1816 год) в

Пезаро он играл в оркестре. Он также служил городским трубачом, своего рода герольдом в Луго и Пезаро, и в течение недолгого времени играл в оркестре феррарского гарнизона.

Анна Россини, очень красивая в юности, обладала выразительным от природы голосом – сопрано. Хотя она не получила специального музыкального образования, но достаточно хорошо разучивала роли на слух, так что в течение нескольких лет для нее не составляло труда найти работу в провинциальных оперных театрах.

Ее дебют состоялся в театре «Чивико» в Болонье, когда Джузеппе Россини играл в его оркестре. Их сын позже скажет немецкому дирижеру и композитору Фердинанду Гиллеру, что у его матери «был прекрасный голос, который она вынуждена была использовать, чтобы кормить семью», и добавит: «Ее нельзя было назвать необразованной, но она не знала нот и пела на слух». Своему бельгийскому другу Мишотту он говорил о ней: «Она все время пела, даже когда занималась домашней работой. По правде говоря, у нее не было музыкального образования, но она обладала удивительной памятью… и поэтому с легкостью разучивала предназначенные ей роли. Ее от природы выразительный голос был прекрасен, полон изящества и нежности, как и ее внешность».

14 марта 1789 года гонфалоньер Пезаро зачитал городскому совету письмо, в котором Джузеппе Россини просил рассмотреть его кандидатуру на должность первого городского трубача, которая могла освободиться. Он характеризовал в нем себя как «трубача общины Луго, того самого человека, который вызвал аплодисменты во время последнего карнавала в опере». Члены совета пошли навстречу его просьбе, при голосовании двадцать один человек высказался «за» и четыре «против». 25 марта Джузеппе в письме выразил им благодарность за то, что одобрили его кандидатуру на один год или предоставили право на преемственность. 28 апреля 1790 года городской совет, уволив Луиджи Риччи, одного из двух городских трубачей, уведомил Джузеппе, что он утверждается на должность трубача сроком на год.

Джузеппе, скудно зарабатывая на жизнь в Луго, еще в конце 1789 года вступил в переговоры с Риччи. В конечном итоге он согласился выплачивать Риччи пожизненную ренту в двадцать скуди (Риччи требовал двадцать четыре) в обмен на то, что тот уступит ему должность. Вскоре после этого Джузеппе переехал в Феррару, где и вступил в гарнизонный оркестр, очевидно, для того, чтобы зарабатывать несколько больше средств, ожидая места в Пезаро. В январе 1790 года Риччи написал ему в Феррару,

убеждая его приехать в Пезаро к началу Великого поста, чтобы завершить их дело, и при этом упоминал, что должность трубача в Пезаро приносит довольно большие дополнительные доходы, которые складываются как из игры в церквах, так и из участия в празднествах, таких, например, как предстоящая свадьба племянника кардинала – легата Джузеппе Дориа Памфили.

Однако комендант феррарского гарнизона отказался уволить Джузеппе, который в ответ на это нарушил дисциплину. Его заключили в тюрьму, и некоторое время спустя, с большим трудом, принеся официальные извинения, ему удалось вырваться на свободу. В Пезаро он узнал, что Риччи твердо настроен получать четыре дополнительных скуди ежегодно. Тогда он пошел к гонфалоньеру и поведал ему всю историю. Городские власти уволили Риччи, обвинив его в незаконной попытке продать свою должность. Они предоставили ее Джузеппе Россини сначала временно, а затем постоянно с условием, что он не заплатит ни единого скуди Риччи, отметив, что на надлежащее содержание городского трубача Пезаро необходимо все жалованье. Тогда же, или позже, Россини была предоставлена и должность городского церемониального служителя. В сумме его ежегодное жалованье и вознаграждения составляли примерно 630 долларов с точки зрения сегодняшней покупательной способности, согласно утверждению Джузеппе Альбарелли, изучавшего в 1939-1941 годах городские официальные документы в поисках сведений о детстве и происхождении Джоакино Россини.

Освободившись из заключения в Ферраре, Джузеппе переехал в Пезаро, куда восемь лет спустя он перевез своих мать и сестру Джакому Флориду, вышедшую замуж за пезарского парикмахера по имени Джузеппе Горини (или Гурини). Его первое жилище в Пезаро находилось на виа дель-Фалло, в том же доме, где проживало семейство Гвидарини. Вполне возможно, что Джузеппе там поселился потому, что был уже увлечен Анной Гвидарини, тогда юной швеей. Когда она забеременела от него, они несколько месяцев подождали, а затем поженились «в большой спешке», как пишет Радичотти, 26 сентября 1791 года в старом соборе перед гробницей святого покровителя города Теренцио, день которого тогда отмечался.

После бракосочетания Джузеппе и Анна Россини какое-то время жили в двух комнатах дома номер 334 на виа дель-Дуомо (ныне виа Россини), принадлежавшего тогда испанскому иезуиту-эмигранту [1] . Там-то в одной из похожих на коробку комнат, теперь открытых для публики, 29 февраля 1792 года и родился композитор. В тот же день его крестили в соборе, его крестными

родителями были граф Паоло Маккирелли и «благородная сеньора» Катерина Семпрони-Джованелли, приехавшая в Пезаро из Урбино и позже прославившаяся своими «зажигательными якобинскими речами». Дружба семьи Россини с представителями местной знати привела к возникновению слухов о сомнительном поведении Анны Россини. Но, как отмечал Томмазо Казини, близкая дружба между людьми из разных классов была обычной для Пезаро, поэтому не требуется никаких скандальных сведений, чтобы объяснить присутствие графа и благородной дамы при крещении Джоакино Антонио Россини.

Джузеппе Россини получил прозвище Вивацца из-за своей чрезмерной, словно ртуть, живости характера, которая в юности часто выливалась в повышенную возбудимость (однако не существует никаких достоверных свидетельств, будто бы члены семьи Россини были подвержены эпилепсии, как иногда утверждается). Существует веками освященный анекдот, изображающий, как Джузеппе довел себя до неистовства во время продолжительных и болезненных схваток жены в тот день 29 февраля. Он обращал полную душевной муки мольбу о быстром и счастливом разрешении жены к гипсовым статуям апостолов в соседней комнате. А когда Анна стала кричать от боли, он, схватив свою прогулочную трость, стал разбивать фигурки апостолов одну за другой при каждом крике. Три статуэтки были разбиты, и он собирался сокрушить Сан-Джакомо при очередном крике, когда услышал новый звук и расслабился – его ребенок родился.

Детство Джоакино Россини было омрачено в равной мере последствиями французской революции и лишениями, связанными с нуждой его родителей. Жители Пезаро, как и многих других городов, испытывали все большее беспокойство под властью папы; многие граждане мечтали о событиях, подобных парижским. Позже, в 1793 году, некоторые из «тяжко работавших мастеровых Пезаро» послали Пию VI жалобу, в которой обвиняли местный магистрат в том, что он пьет кровь бедняков. Город без энтузиазма воспринял требование папы принять участие в мобилизации, чтобы противостоять вторжению Наполеона в Италию. Когда французские солдаты 5 февраля 1797 года вступили в Пезаро, жители города фактически не оказали им никакого сопротивления; гражданские и церковные власти поспешно и красноречиво выразили восхищение Францией и Бонапартом. Статуя Урбана VIII на пьяцца ди-Сан-Убальдо была разрушена.

Легенда гласит, что, когда французы заняли Пезаро, Джузеппе Россини повесил на дверь своего дома табличку с

надписью: «Жилище гражданина Вивацца, истинного республиканца». Он, безусловно, возглавлял оркестр на церемониях «Дерево свободы» в 1797-м и 1800 годах. На время он лишился должности трубача: его освободили от должности девятнадцатью голосами против пятнадцати. Когда в конце месяца группа местных патриотов (гражданин Вивацца среди них) изгнала папских солдат, арестовала папского губернатора и постановила присоединиться к Цизальпинской республике, он был восстановлен в должности. Невозможно определить, какую роль он сыграл в установлении местного революционного правительства: когда в 1800 году его арестовали в Болонье и доставили для допроса в Пезаро, он заявил, что всегда выполнял свой долг, каким бы этот долг ни был.

Джузеппе Россини освободили после битвы при Маренго (14 июня 1800 года), обеспечившей французам победу над папскими союзниками – австрийцами. Власть в Пезаро снова переменилась. Позже, в том же году, в распоряжение Джузеппе и цизальпинского командующего в Пезаро (по имени Дж. Верди!) был предоставлен театр «Дель Соле» для исполнения двух опер-буффа во время карнавального сезона. Падре Альбарелли обнаружил в отчетах цизальпинских войск следующие записи, датированные соответственно 6 и 14 апреля 1798 года: «Расход на гражданского гвардейца Джоваккино Россини – 30 байокко[3]» и «Гражданскому гвардейцу Джоваккино Россини, *lístaro* оркестра – 30 байокко». Альбарелли так прокомментировал это: «Будущий автор «Вильгельма Телля» в возрасте всего лишь шести лет и двух месяцев принадлежал революционным силам Пезаро и в их составе исполнял роль *«lístaro»* в оркестре, за что получал небольшое жалованье, возможно, на форму. Я искал в словарях объяснения таинственному слову *«lístaro»,* но до сих пор не могу решить, обозначает ли оно страницу, содержащую список, или реестр, исполнителей, или, может, музыкальный инструмент, сделанный из стального прута или полоски *[lista],* согнутой в форме треугольника». В примечании он пояснял: «Россини, скорее всего, был маленьким талисманом оркестра. Треугольник – это ударный инструмент, обычно включаемый в современный оркестр».

Когда 17 июня 1798 года Пезаро праздновал ратификацию договора между Цизальпинами и Французской республикой, «Гадзетта ди Пезаро» сообщила, что местные патриоты проснулись в тот день под звуки трубы, на которой играл «превосходный патриот Россини, известный по прозвищу Вивацца». Джузеппе даже провозгласил себя автором зажигательного патриотического гимна, начинавшегося словами:

«Восстаньте, патриоты, давайте разобьем цепи тирании». Но Радичотти вполне убедительно пишет, что он смог это сделать только потому, что его истинный создатель побоялся предъявить свои авторские права. Ничто из сохранившихся рукописей «гражданина Вивацца» не предполагает наличия скромных способностей, которые демонстрирует гимн.

Между тем в мае 1798 года Джузеппе и Анна Россини начали скитальческую жизнь оперных артистов, выступив впервые в Йези. Джузеппе играл в оркестре оперного театра, исполнявшего оперу «Прихотливая праведница» Висенте Мартина-и-Солера, в которой выступала и его жена, нарушив тем самым запрет на участие женщин в публичных спектаклях в папских областях. Той же осенью семья Россини (или, возможно, только Джузеппе) приняла участие в спектаклях в Болонье, а затем они выступали в Ферраре во время последующего карнавала. В Болонью они вернулись к сезону Великого поста в 1799 году, но Анна из-за болезни горла смогла петь только после Пасхи и выступала с труппой до середины сентября. Затем армия графа Суворова восстановила папскую власть. Джузеппе арестовали в Болонье и отправили в Имолу, потом в Форли, Чезену, Римини, Каттолику и, наконец (в начале 1800 года), в Пезаро, где он сумел оправдаться после предъявленных обвинений. В отсутствие мужа Анна Россини снова пела в Йези; во время следующего карнавального сезона она выступала там в театре «Конкордия» и стала любимицей местной публики, так что даже в ее честь было издано собрание стихов.

Когда Джузеппе и Анна Россини уезжали, их маленький прелестный сынишка оставался в Пезаро на попечении бабушки со стороны матери, Лючии Гвидарини, и одной из ее дочерей. Там он посещал местную школу, где было тогда три учителя: по чтению и письму, начальной грамматике и декоративной каллиграфии. Юный Россини числился в двух списках учеников, но тот, кому пришлось сражаться с его почерком, не поверит, что он занимался в каллиграфическом классе. Его традиционно изображают ленивым, озорным и непослушным, его не раз наказывали, отсылая к кузнецу работать на кузнечных мехах. В 1865 году, когда ему было уже семьдесят три года, Франческо Дженари, один из друзей детства Россини по Пезаро, написал ему письмо, чтобы поблагодарить его за фотографию с автографом, и при этом добавил: «Я все еще сохраняю на затылке заживший шрам, возникший от удара камнем, брошенным в меня Вашим превосходительством в те времена, когда вы находили удовольствие делать набеги на ризницу с тем, чтобы опустошить потирные чаши, и когда вы для всех представляли собой скорее

источник беспокойства, чем радости».

Когда наказание у кузнечного горна не смогло улучшить поведение и сломить упорство юного Россини, его, говорят, поселили у болонского колбасника. Проживая там, он брал уроки у трех священников – чтения и письма, арифметики и латыни. Некий Джузеппе Принетти из Новары обучал его основам игры на чембало. Взрослый Россини так описывал Принетти Фердинанду Гиллеру: «Это был странный субъект. Он изготовлял ликеры, давал понемногу уроки музыки и таким образом сводил концы с концами. У него не было своей постели, и он спал стоя». Когда Гиллер возразил, сказав: «Стоя? Не может быть, вы, наверное, шутите, маэстро?», Россини стал настаивать: «Все так и было, как я говорил. Ночью он заворачивался в плащ и спал в углу какой-нибудь галереи. Ночные сторожа знали его и не беспокоили. Затем рано поутру он приходил ко мне, вытаскивал из постели, что мне совершенно не нравилось, и заставлял играть. Иногда, плохо отдохнув, он засыпал стоя, пока я упражнялся на спинете. Воспользовавшись этим, я снова забирался в постель. Когда, проснувшись, он меня обнаруживал, я заверял его, что, пока он спал, я сыграл все произведения без ошибок. Его методы, безусловно, не были современными, например, он заставлял меня играть гаммы большим и указательным пальцами» [2] .

Певческая карьера Анны Россини достигла своей вершины в 1801 году, к этому времени ее прозвали «[Анджеликой] Каталани *seconde donne*» – второй Каталани. Импресарио из Триеста для весеннего сезона в театре «Гранде» (или «Комунале») собрал небольшую труппу, предполагая исполнить весьма популярную оперу Себастьяно Назолини «Смерть Семирамиды» и новую оперу Джузеппе Фаринелли. Чтобы возглавить труппу, он привлек Джузеппину Грассини, очень красивую молодую женщину из Варезе, уже признанную самым выдающимся контральто эпохи и считавшуюся международной куртизанкой самого высокого уровня. Ее покровителями были не только представители английской и итальянской знати, но также из окружения Наполеона. Грассини, безусловно, ожидала, что будет безраздельно царить в Триесте.

Но Назолини, готовивший к постановке «Смерть Семирамиды», не был удовлетворен сопрано, нанятой импресарио для второстепенной роли Аземы, и убедил его заменить ее на «Ла Гвидарини»[4]. Анна Россини приехала в Триест с мужем и десятилетним сыном. То, что произошло потом, красноречиво описал анонимный хроникер, известный под псевдонимом Старый театрал:

«В ходе спектаклей возникли разногласия между старыми и

молодыми завсегдатаями. Последние оказывали столь бурное предпочтение Ла Гвидарини, что порой сводили на нет восторг, который другие проявляли по отношению к Ла Грассини. Случайно или преднамеренно, но однажды вечером, когда Ла Грассини, преследуемая тенью Нино, произносит знаменитое: «Оставьте меня, ради бога, оставьте меня в покое», среди громких аплодисментов послышался какой-то неодобрительный гул. Семирамида упала без чувств, и занавес опустился. Представление продолжил балет. Этот незначительный эпизод привел к возникновению тяжбы между юристом Доменико де Россетти и дирекцией из-за требования возвратить сорок карантини (такова была цена входного билета), но что сделало событие еще более памятным, так это заговор зрителей постарше, решивших отыграться на Ла Гвидарини. Однажды, когда она вышла на сцену, ее встретили продолжительным свистом. От потрясения или из невольного подражания она тоже упала в обморок. Прежде чем рабочие сцены успели подойти к ней, ее сын, стоявший рядом с отцом за кулисами, вырвался из рук отца и бросился поднимать свою мать. Пока рабочие сцены несли ее за кулисы, мальчик бросал полные презрения взгляды на публику, но представление продолжалось без дальнейших инцидентов.

Родители, понаблюдав за чрезмерно возбужденным поведением сына, по возвращении в Болонью изменили свое решение о его будущей карьере. Первоначально они предопределили ему карьеру певца, так как он обладал красивым сильным голосом, который мог с годами развиться и стать еще лучше, но, встревоженные происшествием в Триесте и все возрастающей возбудимостью мальчика, они познакомили его с падре Станислао Маттеи с целью обучить его композиции. Маттеи поручил преподать первоначальные знания маэстро Анджело Тезеи из Болоньи, а позже принял его в собственную школу контрапункта и композиции, где тот показал себя блестящим учеником. Что ж, этот мальчик, поведение которого вызывало так много тревог, был не больше и не меньше, как сам Джоаккино Россини! Он сам рассказал о событии 1823 года собирателю этих воспоминаний в Синигалии, высказав убеждение, что происшедшее в Триесте могло изменить направление его карьеры».

Неудивительно, что мальчик снова проявил непокорность, и его отослали к другому кузнецу. Однако в 1802 году его родители переехали в Луго (виа Полигаро-Нетто, 12, теперь виа Эустакио-Манфреди), где они каким-то образом умудрялись вести почти мирную семейную жизнь в течение года-двух. Джузеппе Россини принадлежал дом в Луго (виа Луманьи, 580), но они не смогли

поселиться в нем, так как там уже жили его родственники. Впоследствии дом стал собственностью композитора. Он несколько раз посылал деньги на его ремонт и реконструкцию и всегда отказывался продать, хотя никогда не имел намерения снова поселиться в Луго. 31 декабря 1858 года власти Луго поместили на доме надпись на латыни друга Россини Луиджи Кризостомо Ферруччи, начинающуюся словами: «Haec domus est Joachim Russini»[5]. Эта фраза породила немало ошибочных суждений по поводу детства Россини и послужила почвой для распространения мнения группы людей, желающих объявить его уроженцем Луго [3] .

Семья Россини оставалась в Луго в 1803-м и 1804 годах. Похоже, в последний раз чрезмерно возбудимый Джоакино проявил равнодушие к школьным предметам и был отослан к кузнечным мехам. Но постепенно им овладел интерес к музыке, особенно после того, как отец научил его играть на валторне. Он сумел также обзавестись интересными знакомствами, особенно со священником по имени Джованни Сассоли, который впоследствии стал его «mandatorio generale», или главным агентом, и с новым музыкальным наставником Джузеппе Малерби, каноником, принадлежавшим к одному из самых богатых и знатных семейств города. Малерби давал мальчику уроки пения (Россини со временем стал превосходным певцом-любителем, обладателем баритонального тенора). Брат Малерби, Луиджи, тоже склонный к музыке и тоже каноник (его композиции поразили Радичотти своей оригинальностью и чувством юмора), невольно усилил врожденную склонность мальчика к веселой беседе и язвительным или шутливым комментариям.

С тех пор двери палаццо Малерби на пьяцца Паделла (теперь Ларго-Галанотти) были всегда открыты для молодого Россини. Здесь он практикуется в игре на чембало и просматривает партитуры, в том числе Гайдна и Моцарта. Часы, проведенные в палаццо Малерби, подкрепили влияние, оказанное на мальчика живой, как ртуть, натурой отца, и, возможно, дали толчок к проявившемуся позднее его социальному и политическому консерватизму, а также к повышенному интересу к хорошей пище, продолжавшемуся всю его жизнь. Возможно, именно каноникам Малерби мы косвенным образом обязаны существованию *tournedos Rossini*[6] [4] .

Беззаботным дням в Луго пришел конец в 1804 году, когда хроническое заболевание горла вынудило Анну Россини сократить количество выступлений, а возможно, и совершенно их прекратить. Заработки Джузеппе были небольшими, молодому Джоакино вскоре пришлось поддерживать семью. Эта

необходимость за несколько лет превратилась в обязанность помогать не только родителям, но и принимать участие в содержании тетушек, дядей и кузенов, что со временем потребовало от Россини создания многочисленных опер в большой спешке. А в 1804 году это привело к тому, что им пришлось вернуться в Болонью, где у отца и сына появилась возможность найти более высокооплачиваемую работу. Но прежде чем семья Россини покинула Луго, состоялся оперный дебют юного Джоакино. Отец, мать и сын отправились в Равенну на оперный сезон. Джоакино со своим высоким дискантом каким-то образом заменил заболевшего комического баса Петронио Маркези в опере Валентино Фиорованти «Близнецы», таким образом осуществив свое первое, но не последнее выступление в качестве актера на вторых ролях.

К 1805 году семья Россини обосновалась в квартире второго этажа по адресу виа Маджоре, 240 в Болонье. В этом процветающем центре итальянской музыкальной жизни Джоакино брал уроки в местном музыкальном лицее у падре Анджело Тезеи, ученика падре Джамбаттиста Мартини. Это были уроки пения, сольфеджио, так называемого «цифрованного» баса[7] и аккомпанемента на чембало, что считалось уроками «практической гармонии». Он учился также играть на скрипке и альтовой виоле. Вскоре его стали приглашать петь партии сопрано в болонские церкви и обычно платили по три паоли[8] за участие в службе – деньги, которые были так необходимы его родителям. Кроме того, он аккомпанировал оперным речитативам в театрах Феррары, Форли, Луго, Равенны и Синигальи. За одно такое выступление на чембало ему платили в два раза больше, чем за пение в церкви, – около семидесяти восьми центов.

Россини рассказал Фердинанду Гиллеру забавный случай, имевший место во время одного из его выступлений в Синигалье. Первым сопрано в местной оперной труппе была очень молодая Аделаида Карпано, которая позже, в 1814 году, исполнит роль Заиды (роль второго плана) в опере Россини «Турок в Италии». «Там я встретил певицу, которая имела неплохой голос, но была совершенно немузыкальна. Однажды она сделала в своей арии невероятно сумбурную в гармоническом отношении каденцию. Я попытался объяснить ей, что она должна следовать гармонии, которую выдерживает оркестр в целом. Она в какой-то мере поняла обоснованность моей точки зрения. Но на следующем представлении она снова поддалась вдохновению и исполнила такую каденцию, что я не мог удержаться от смеха. Зрители партера тоже разразились громким смехом, а дама пришла в ярость. Она пожаловалась своему покровителю, очень богатому

уважаемому венецианцу, имевшему обширные поместья в Синигалье, на которого город возложил ответственность за театр [5] . Она пожаловалась на мое грубое поведение, утверждая, будто бы я подстрекал публику смеяться. Меня призвали к суровому джентльмену, обрушившемуся на меня. «Если вы имеете наглость высмеивать первоклассную актрису, – бушевал он, – я брошу вас в тюрьму». Он вполне мог это сделать, но я не испугался, и дело приняло иной оборот. Я объяснил ему мои претензии, связанные с гармонией, убедил его в своей правоте, и вместо того, чтобы бросить меня в тюрьму, он проникся ко мне большой симпатией. Наконец, он сказал, что, когда я достигну такого уровня, что смогу сочинить оперу, мне следует прийти к нему и он мне ее закажет». Позже «суровый джентльмен» сдержал свое обещание.

Нам следует бросить еще один взгляд на мальчика, каким он был в 1805 году. Россини и в тринадцать лет все еще имел приятное сопрано и исполнил роль Адольфо, юного сына Камиллы и герцога Альберто в опере Фердинандо Паэра «Камилла» в театре «Дель Корсо» в Болонье [6] . Эта опера пользовалась такой популярностью, что ее могли исполнять почти каждый вечер, поэтому заглавная партия была предоставлена двум выступающим по очереди сопрано. Театральных завсегдатаев позабавило, что в сцене, в которой маленький Адольфо бросается в объятия матери, называя ее ласковыми именами и осыпая поцелуями, подросток Россини реагировал гораздо более горячо на полненькую Анну Читтадини, чем на худощавую Кьяру Леон. Между прочим, первые слова, которые произносит Адольфо (акт 2, сцена 4), были: «Папа, куда ты ведешь меня?»

Похоже, к 1804 году относятся шесть сонат-квартетов, рукописную копию которых Альфредо Казелла нашел в библиотеке конгресса в Вашингтоне. На первой странице партии скрипки надпись, сделанная вдовой Россини: «Моему замечательному другу месье Мандзони [7] в знак дружбы / О[лимпия], вдова Россини. 22 марта 1872 г.». Здесь есть и надпись самого Россини, явно написанная в конце жизни, где эти произведения определяются как «шесть отвратительных сонат, написанных мною за городом (неподалеку от Равенны), где жил мой друг и меценат [ Агостино] Триосси, когда я был еще в нежном возрасте, еще до того, как стал брать уроки аккомпанемента. Они были написаны и скопированы за три дня и исполнены в следующем составе: Триосси – контрабас, его кузен Мори – первая скрипка, брат последнего – виолончель, он играл кое-как; партию второй скрипки исполнял я сам, по крайней мере не так неряшливо, ей-богу». Эти сонаты – не струнные

классические квартеты, они состоят из основной мелодии, подчиненных, проистекающих из нее или тесно с нею связанных, дивертисмента и нового утверждения главной мелодии.

Россини обладал настолько многообещающим голосом, что прославленный тенор Маттео Баббини [8] дал ему несколько дополнительных уроков пения. В протоколах заседания Филармонической академии от 24 июня 1806 года появляется следующая запись: «Прошение синьора Джоакино Россини, жителя Болоньи, в котором он просит принять его в нашу академию с учетом его практики певческого искусства. Решение было принято с единодушным одобрением его достойных успехов в профессии, где он заслужил столь высокие похвалы». К этой записи была добавлена следующая: «Вышеупомянутый Россини в настоящее время не имеет права голоса на заседаниях академии, принимая во внимание его юный возраст – ему только пятнадцать лет». Таким образом, когда ему только четыре месяца назад исполнилось четырнадцать лет, Россини стал членом всемирно известной академии, в которую тридцать шесть лет назад по настоянию падре Мартини был принят приехавший четырнадцатилетний Моцарт. (В действительности у Россини, родившегося 29 февраля, день рождения был раз в четыре года – ситуация, над которой он часто подшучивал.)

В апреле 1806 года Россини поступил в Музыкальный лицей, возглавляемый учеником и последователем падре Мартини, падре Станислао Маттеи. Россини занимался в лицее четыре года, беря уроки пения и сольфеджио у Лоренцо Джибелли, игры на виолончели у Винченцо Каведаньи и фортепиано у Джанкаллисто Кавадзони Дзанотти. 20 мая 1806 года он впервые посетил курс контрапункта и основательно занялся им под руководством Маттеи в 1809-1810 годах. 8 августа 1806 года в студенческом концерте вокально-инструментальной музыки Россини, несмотря на свои четырнадцать лет названный академиком филармонии, в последний раз выступил перед публикой как сопрано, исполнив с ученицей Дориндой Каранти дуэт своего соученика Андреа Ненчини; впоследствии его голос стал меняться и превратился в баритональный тенор.

По крайней мере однажды, в последующие годы, Россини предложили искусственно сохранить его мальчишеский голос. В брошюре Эдмона Мишотта «Вечер с Россини в Бо-Сежур», Пасси, 1858 год, упоминается, что Россини сочинил одну роль для кастрата. Это партия Арзаче в опере «Аврелиан в Пальмире» (1813), написанная для Джамбаттисты Веллути. Россини говорил: «Между прочим, поверите ли вы, что я находился на волосок от того, чтобы не оказаться в этой знаменитой корпорации, скорее

декорпорации. В детстве я обладал очень красивым голосом, и мои родители пользовались этим, чтобы я мог заработать несколько паоли пением в церкви. Мой дядя, брат матери, парикмахер по профессии (Франческо Мария Гвидарини), убеждал моего отца о необходимости сохранить мой голос, который, скорее всего, будет утрачен в процессе ломки. А между тем он мог стать в будущем твердым источником дохода для всех нас, учитывая бедность нашей семьи и мою склонность к музыке. Большинство кастратов, особенно те, что посвятили себя театру, жили богато. Но моя отважная матушка ни за что бы не согласилась».

По этому поводу, согласно сообщению Мишотта, один из гостей спросил:

– А вы, маэстро, главная заинтересованная сторона?

– О да, – ответил Россини. – Все, что я могу сказать вам, так это то, что я очень гордился своим голосом. А что касается своих потомков, которых мог оставить...

Тогда вмешалась жена Россини (вторая):

– Тебе до этого мало дела! Теперь пришло время произнести одно из своих саркастических замечаний.

– Ну хорошо, достаточно полуправды, – ответил Россини. – «Мало дела» – это слишком слабо сказано. Мне совершенно не было дела.

Возможно, обращаясь ко времени обучения Россини в Болонье, а также и к его последним дням в Луго, Феликс Клеман написал: «Он делал упорные попытки аранжировать квартеты Гайдна, так что мы имеем все основания заметить, что Россини в значительно большей мере был учеником Гайдна, чем падре Маттеи» [9] . Некоторые итальянские современники Россини, обеспокоенные его «школой» и «плотностью» оркестровки, называли его стиль чрезмерно тевтонским. О нем часто говорили как о «маленьком немце». Подобное противодействие попытке отказаться от полного господства мелодии позже навлечет на Верди столь же несправедливые упреки и обвинения в подражательстве Вагнеру.

11 апреля 1807 года двадцатидвухлетняя испанская певица, сопрано, по имени Изабелла Анхела Кольбран, пела в академии Полимниака в Болонье [10] . 19 апреля она приняла участие в концерте в зале Филармонической академии. Через три дня она уехала в Милан, где 26 декабря 1808 года состоялся ее дебют в театре «Ла Скала» на премьере «Кориолана» Джузеппе Николини. Посещение Изабеллой Кольбран Болоньи впервые предоставило Россини возможность увидеть, услышать, а возможно, и познакомиться с изумительно красивой и талантливой молодой

женщиной, которой несколько лет спустя суждено было стать в Неаполе одной из лучших исполнительниц его трагических опер и на которой он в 1822 году женился (надо полагать, что некоторое время она была его любовницей).

В апреле 1807 года болонская газета «Иль Редатторе дель Рено» писала: «7 апреля к нам прибыла донна Изабелла Кольбран, очень знаменитая молодая испанка [11] , в настоящее время находящаяся на службе его католического величества. Она обладает столь великолепным искусством пения, что сумела покорить дворы монархов Европы... Голос ее способен по-настоящему очаровать своей плавностью, силой и изумительной протяженностью тонов: от басового «соль» до высокого «ми», что составляет почти три октавы, он поражает своим сочетанием мягкости и мощи... Метод и стиль ее пения совершенны...» Стендаль так писал о Кольбран: «Она была красавицей, и тип ее красоты производил очень сильное впечатление: крупные черты лица прекрасно выглядели со сцены, величественная фигура, сверкающие, как у черкешенки, глаза, густые, красивые, черные как смоль волосы и, наконец, необыкновенный трагический дар. Одно ее появление на сцене с диадемой на голове невольно вызывало преклонение даже у тех людей, которые только что встречались с ней в фойе».

Но в тот момент большее значение для будущего Россини имела дружба с тенором Доменико Момбелли (1751-1835), его второй женой Винченцей [12] и двумя из их десяти детей: Эстер, меццо-сопрано, которая прекрасно могла спускаться в регистр контральто и подниматься до сопрано, и Марианна (или Анна, или Анетта), контральто, специализировавшаяся на ролях травести. Припоминая 1805 год, Россини рассказывал Фердинанду Гиллеру: «Момбелли был превосходным тенором; у него было две дочери, одна сопрано, другая – контральто; им был необходим только бас. Как полный вокальный квартет, без какой-либо помощи извне, они давали оперные представления в Болонье, Милане и других городах. Именно так они и появились в Болонье: они давали небольшую, но очень приятную оперу Портогалло [13] . Я довольно необычно познакомился с Момбелли, а так как вы интересуетесь моими забавными историями, я вам ее расскажу.

Хотя я был еще мальчиком (мне было тогда тринадцать лет), но я уже был большим поклонником прекрасного пола. Одна из моих приятельниц и покровительниц – как мне назвать ее? – очень захотела получить арию из вышеупомянутой оперы, исполненной Момбелли. Я отправился к переписчику и попросил его сделать для меня копию, но он отказал мне. Тогда я

обратился с просьбой к самому Момбелли, но он также отказал. «Вам это не поможет, – заявил я ему. – Сегодня вечером я прослушаю оперу еще раз и запишу из нее все, что мне понравится». «Посмотрим», – сказал Момбелли. Но я не поленился, прослушал оперу еще раз очень внимательно и записал клавираусцуг[9] и отнес его Момбелли. Он не хотел этому верить, пришел в ярость, кричал о предательстве переписчика и еще что-то в этом роде. «Если вы считаете, что я не способен на это, я прослушаю оперу еще несколько раз и запишу полную партитуру прямо у вас на глазах», – заявил я. Моя большая, но в данном случае обоснованная самоуверенность победила его недоверие, и мы стали добрыми друзьями».

Воспоминания Россини, особенно содержание его разговоров, происходивших много лет назад, не всегда точны в деталях. Но, принимая во внимание его прежние занятия, опыт и необычайно хорошую музыкальную память, в этот анекдот вполне можно поверить. У него под рукой, несомненно, было напечатанное либретто оперы Портогалло, когда он записывал клавираусцуг. Воспроизвести на его основе оркестровую партитуру после еще одного дополнительного прослушивания не было таким уж невероятным делом. Как сам Россини заметил Гиллеру: «Это же не такая партитура, как «Женитьба Фигаро». Россини стал близким другом Момбелли и его семьи: еще до поступления в лицей (незадолго до своего четырнадцатилетия) он написал для них большинство музыкальных номеров, которые, к его немалому изумлению, позже превратились в небольшую оперу-сериа[10].

Винченца Момбелли, вынашивавшая беспочвенные литературные надежды, написала либретто под названием «Деметрио и Полибио», довольно странную мешанину, рассказывающую о страстях, переодеваниях и примирении среди неправдоподобных царственных парфян и сирийцев [14] . Либретто передавали Россини по частям. Он быстро написал несколько фрагментов, но неизвестно, завершил ли эту работу в целом. Опера не ставилась до 1812 года и, следовательно, не может рассматриваться как его первая оперная постановка: ей предшествовали пять других опер.

Первоначальным результатом приобщения Россини к строгому режиму падре Маттеи стал его творческий паралич. Впоследствии он скажет Гиллеру, что Маттеи не слишком годился на роль учителя – он мог исправить упражнение ученика, но объяснение, почему он исправил именно таким образом, приходилось из него вытягивать. Фетис, цитируя Россини, пишет, что, когда он обращался к учителю за объяснениями, Маттеи обычно отвечал: «Принято писать именно таким образом».

Алексис-Якоб Азеведо отмечал: «После шести месяцев обучения в классе контрапункта Россини, который до поступления туда сочинил прелестный квартет [«Даруй мне отныне, Сивено», в опере «Деметрио и Полибио»], теперь не мог без дрожи написать ни единой ноты». Эдмону Мишотту [15] Россини скажет: «Я слишком ясно ощутил, что моя излишне обильная природа не создана для того, чтобы подчиняться постоянному упорному труду, и по этой причине впоследствии любезный падре Маттеи подверг меня анафеме, назвав «бесчестьем своей школы». От 1807 года не сохранилось ни одной композиции Россини, которая представляла бы какой-то интерес.

К 1808 году, однако, мальчик начал овладевать академическими законами и вновь вернул природную легкость в написании музыки. Хотя его занятия в лицее дополнялись уроками литературы у местного писателя Якопо Ландони из Равенны и изучением «Божественной комедии», «Неистового Роланда» и «Освобожденного Иерусалима» под руководством Джамбаттисты Джусти [16] , тем не менее в 1808 году он нашел время сочинить «Graduale concertato» для трех мужских голосов: «Gradual»[11], «Kyrie»[12] и «Qui tollis»[13], вошедшие в состав мессы, исполненной учениками лицея в церкви Мадонны Св. Луки суль Монте, симфонию для оркестра (известную как «Болонья») и кантату «Плач Гармонии на смерть Орфея». Кантата, написанная на слова аббата Джироламо Руджьи, была предназначена для тенора и хора и была исполнена учащимися лицея 11 августа 1808 года в день церемонии вручения премий, на которой Россини получил медаль за контрапункт. На рукописи сохранились исправления, сделанные падре Маттеи.

Позже, в 1808 году, в ответ на просьбу контрабасиста из Равенны Агостино Триосси, для которого он создал шесть сонат для квартета, Россини сочинил целую мессу, включившую в себя части студенческой мессы, написанной ранее, в том же году. Эта месса оркестрована для мужских голосов и хора под аккомпанемент оркестра и органа. Она была исполнена в Равенне во время ежегодной ярмарки. Так как в распоряжении композитора имелось много музыкантов и все они охотно согласились участвовать, оркестр получился очень большой. Он включал в себя одиннадцать флейт, семь кларнетов, или труб высокого строя, и девять контрабасов. Когда много лет спустя у Россини спросили, сохранилась ли у него партитура мессы 1808 года, он ответил, что оставил ее вместе с другим имуществом в доме Триосси в Равенне, но так как Триосси отправился в ссылку на Корфу, возможно, в бумагу, на которой она была записана, завернули салями.

Пять так называемых струнных квартетов Россини, по мнению исследователей относящихся к 1808-1809 годам, были изданы Шотом в Париже в 1823-1824 годах, а позже Груа-Рикорди в Лондоне. Последнее издание посвящено лорду Бергхершу [17] , принимавшему Россини в 1830 году во Флоренции во время его пребывания послом в Тоскане. В 1954 году Альфредо Бонаккорси, издавая «Тетради Россини» в Пезаро, пришел к выводу, что «квартеты» представляют собой транскрипцию пяти сонат-квартетов. Он склоняется к версии, что транскрипцию осуществлял кто-то другой, а не Россини, «так как Россини, принимавший в расчет особенности и природу контрабаса и писавший для него, не смог бы отказаться от хрипловатого звука этого инструмента, почти баса-буффо». Далее Бонаккорси отмечает, что третья из сонат, включающая ряд комических вариаций для контрабаса и придающая его звучанию особую рельефность, была единственной, которая не подверглась транскрипции.

* * *

Ранние вокальные произведения он писал или для друзей семьи (включая Луиджи Дзамбони, для которого он впоследствии создаст роль Фигаро в «Севильском цирюльнике»), или арии для других певцов (которые они вставляли в оперы), так как в те времена было довольно обычным явлением удовлетворять запросы ведущих звезд иметь виртуозные номера.

Симфония для оркестра «Болонья» была впервые исполнена в академии Полимниака 23 декабря 1808 года. Автор статьи «Иль Редатторе дель Рено» пишет: «Концерт начался с симфонии, выразительно написанной синьором Россини, членом Филармонической академии, молодым человеком, на которого возлагают большие надежды. Ее сочли удивительно гармоничной. Этот стиль абсолютно нов, и композитор вызвал единодушные аплодисменты».

Когда состоялось представление кантаты «Плач Гармонии на смерть Орфея», комитет отметил, что она являет собой серьезное основание для продолжения музыкальной карьеры. В действительности она слишком вялая и неинтересная. Помпезный текст Руджьи явно не воспламенил воображение Россини, к тому же он изо всех сил старался сочинять в соответствии со строгими правилами академической школы. Кантата состояла из вступления в двух темпах, хоров, изобилующих бурными трехтональными секвенциями, и двух арий, которые даже тогда

можно было уже отнести к музейному стилю. Надо заметить, Россини никогда не удавались произведения, приуроченные к определенному событию.

Все еще довольно регулярно посещая занятия в лицее в течение 1809 года, Россини также аккомпанировал речитативам на чембало в театре «Комунале» и в театрах близлежащих городов. Его энергия была безгранична; к ежегодному дню вручения премий в лицее он написал «Симфонию для облигатных[14] инструментов», которая была исполнена 25 августа. По этому случаю также повторили симфонию «Болонья». Новое произведение имело более продолжительную сценическую судьбу: Россини впоследствии использует его как увертюру для опер «Брачный вексель» (1810) и «Аделаида Бургундская» (1817). К 1809 году также относятся «Вариации для облигатных инструментов фа-мажор в сопровождении оркестра». Вариации нельзя назвать ни виртуозными, ни разработанными, но они украшают тему и адаптируют ее для каждого инструмента.

Аккомпанируя речитативам на чембало в театре «Комунале» в 1809 году, Россини, возможно, слышал Изабеллу Кольбран в операх «Артемизия» Чимарозы и «Троянцы в Дакии» Николини. Первый состав исполнителей включал также выдающегося тенора Николо Таккинарди и последнего из великих кастратов Джованни Баттисту Веллути. Эти спектакли стали для него первой возможностью услышать в опере великую певицу сопрано, для которой он напишет так много ролей, и тщеславного кастрата, для которого в 1813 году он создаст единственную роль, когда-либо сочиненную им для искусственного голоса (Арзаче в опере «Аврелиан в Пальмире»).

1 апреля и 28 мая 1810 года Россини играл на фортепьяно во время программ, которые давала академия Конкорди. В этом году, время от времени посещая класс контрапункта Маттеи и зарабатывая небольшие суммы публичными выступлениями, он сочинил каватину для тенора и оркестра (текст начинался словами: «Сладостные золотые времена, которых вы жаждете») и несколько «Вариаций до-мажор для кларнета-облигато в сопровождении оркестра». Лирические мелодии этих произведений представляют собой смутный намек на поздние россиниевские оперные каватины.

Первые биографы Россини утверждают, будто он внезапно оставил занятия контрапунктом после ссоры с падре Маттеи. Сам Россини так рассказывает Фердинанду Гиллеру о своем прекращении занятий, что близко к фактам, изложенным в записях лицея: «Изучив контрапункт и фугу, я спросил Маттеи, чем он собирается заняться со мной в дальнейшем. Он ответил:

«Григорианским хоралом и каноном». – «Сколько на это потребуется времени?» – «Около двух лет». Но я уже не мог себе этого позволить. Я объяснил все доброму падре, который понял меня и сохранил ко мне благосклонное отношение. Сам же я сожалел, что не занимался у него дольше».

Сначала Россини посещал все занятия в классе контрапункта у Маттеи, но со временем стал все чаще пропускать их и к 1810 году фактически прекратил занятия. Споры, которые ведут его биографы и критики о том, принесли ли ему пользу академическое обучение и практика или, наоборот, разрушили его непосредственность, лишены основания. Ему не суждено было стать «ученым» композитором, или даже «правильным», но ничто не указывает на то, что он не мог бы следовать правилам, если бы того захотел. Его поздние произведения свидетельствуют о свободном владении им музыкальной теорией и умении достигать своей цели. Невозможно представить себе Россини, использующего в своих сочинениях огромную эрудицию, такую, как у позднейших композиторов Макса Речера[15] или Ферруччо Бузони[16]. Но рассматривать его только как наивного, одаренного от природы композитора – значит неправильно понимать истинную сущность его как человека и музыканта.

Двое музыкантов, друзей Джузеппе и Анны Россини, посетившие Болонью в августе 1810 года, определили судьбу и направление творческой деятельности Джоакино на ближайшие девятнадцать лет. Это были Джованни Моранди (1777-1856) и его жена Роза Моролли (1782-1824), когда-то выступавшие вместе с семьей Россини в провинциальных оперных театрах. Моранди был талантливым хормейстером и композитором духовной музыки и опер, в основном коротких фарсов. Роза Моранди обладала хорошим голосом диапазона сопрано-меццо-сопрано. В 1804 году, когда она вышла замуж за Моранди, состоялся ее оперный дебют; со временем она исполнит роли в «Брачном векселе» и «Эдуардо и Кристине» и споет в других операх, включая «Отелло» и «Танкреда».

В августе 1810 года Моранди заехали в Болонью по пути в Венецию, куда направлялись, чтобы вступить в труппу певцов, которую собирал маркиз Кавалли для выступлений в театре «Джустиниан а Сан-Моизе». Анна Россини поведала им о страстном желании сына написать еще одну оперу («Деметрио и Полибио», начатая им четыре года назад для Момбелли, по-прежнему являлась их собственностью и еще не была поставлена). Моранди пообещали попытаться чем-нибудь помочь Джоакино в Венеции. Тому было только восемнадцать лет, и, хотя он приобрел некоторую известность как композитор, она в основном

носила местный характер. Но Джованни и Розой Моранди двигало нечто большее, чем просто дружеские чувства по отношению к родителям Джоакино – оба они обладали достаточно основательными знаниями, чтобы иметь возможность судить о музыкальном даровании и перспективах молодого композитора.

Театр «Сан-Моизе» специализировался тогда на одноактных операх-буффа, называвшихся фарсами. Сезон маркиза Кавалли должен был состоять из уже существующих опер и четырех новых, написанных специально для него. Сезон открылся, как и планировалось, 16 сентября 1810 года представлением, состоящим из двух спектаклей: оперы-буффа «Мнимый больной» (1802) неаполитанца Раффаеле Орджитано, которая не слишком понравилась публике, и оперы «Аделина» Пьетро Дженерали, сразу же пообещавшей стать фавориткой. Затем Кавалли представил оперу «Пленник» падуанца Луиджи Калегари; она была исполнена только 2 и 3 октября. Третий из новых маленьких фарсов сезона, написанный Джузеппе Фаринелли, имел громкое название и подзаголовок «Не надо торопить суждения, или Истинная благодарность», но не произвел большого впечатления на зрителей.

Пока шли эти четыре фарса, Кавалли внезапно понял, что попал в неприятное положение: немецкий композитор не собирался выполнять свое обязательство предоставить пятую оперу. Джованни Моранди напомнил Кавалли о юном Россини. Маркиз был импресарио в Синигалье во время неприятного инцидента, связанного с попыткой Аделаиды Карпано исполнить «рискованную гармонию», и сохранил добрые воспоминания о дерзком мальчике. Моранди написал Джоакино и спросил, не захочет ли тот приехать в Венецию и попытаться написать необходимый фарс. Ответом Россини стал немедленный приезд в Венецию. Там ему вручили либретто под названием «Брачный вексель», которое Гаэтано Росси [18] переработал либо из пятиактной комедии Камилло Федеричи «Брак по векселю», либо из ранних либретто, написанных на его основе. Россини за несколько дней положил на музыку текст Росси, и, когда партитура была готова, Кавалли решил рискнуть и попытаться исполнить ее.

На первой репетиции «Брачного векселя» некоторые из исполнителей жаловались на тяжеловесную оркестровку и неудобные вокальные реплики. Чувствуя себя слишком молодым и остро нуждаясь для себя и своей семьи в обещанных 200 лирах (примерно 100 долларов в сегодняшнем эквиваленте), Россини, несомненно, понимал, насколько его ближайшее будущее зависит

от постановки этого фарса, и, придя домой, расплакался. Моранди утешил его, убедив внести в партитуру необходимые изменения. Раздражение быстро прошло. «Брачный вексель» Россини, поставленный в пару с фарсом «Не надо торопить суждения», был исполнен в «Сан-Моизе» 3 ноября 1810 года. Так осуществил свой дебют один из создателей самых ярких, самых оригинальных и самых восхитительных комических опер.

Самобытные музыкальные фарсы Россини отличаются мелодической веселостью и ритмической живостью, освобожденной от иллюзий сентиментальности, с которой он воплощает нелепые и смешные мизансцены. Столь энергичного, стремительного ритма и мелодического натиска, какой присущ «Брачному векселю», никто никогда не слышал прежде. В нем, как и в более поздних операх, композитор пользуется любой возможностью для создания быстрых, чисто музыкальных иллюстраций к запутанным ситуациям. По сравнению с произведениями своих предшественников, таких, как «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все» Моцарта, «Тайный брак» Чимарозы или «Служанка-госпожа» Перголези, Россини в меньшей степени интересуют человеческие качества его персонажей – их переживания и чувства. Все его внимание направлено на их поступки, способные вызывать смех. В результате уже в 1810 году рассудительные почитатели старого, более мягкого и гуманного стиля оперы-буфф сочли его слишком шумным и примитивным и увидели в нем опасную угрозу нежно любимому старому, более галантному искусству.

Подкрепленный превосходным исполнением Розы Моранди в роли Фанни и Луиджи Рафанелли в роли сэра Тобиаса Милля, «Брачный вексель» сразу же стал пользоваться большим успехом; в период между 3 ноября и 1 декабря его исполнили в «Сан-Моизе» девятнадцать или более раз. Теперь, миновав свой полуторавековой юбилей, он не перестает восхищать. Россини получил от Кавалли обещанные две сотни лир. Позже он сказал Гиллеру, что эта сумма не казалась ему маленькой в то время. На самом деле он испытал подлинное удовлетворение, получив эти «сорок скуди, сумму, которую никогда не видел собранной вот таким образом вместе, одна монета к другой». Теперь он мог вернуться в Болонью в надежде, что какой-нибудь другой импресарио тоже предоставит сцену его следующей опере, ведь публика тех лет, когда Россини создавал свои оперы, была жадной до новинок, как заметил Андреа делла Корте: «То поколение знало только оперы своего времени. Самыми старыми были оперы Моцарта 1786-1787 годов, то есть написанные тридцать – сорок лет назад». Время ограниченного «стандартного

оперного репертуара», легко скользившего по столетиям от «Орфея и Эвридики» Глюка до недавно созданных, примерно тридцати– и сорокалетней давности, лежало в будущем.

# Глава 2
# 1810 – 1813

В 1808 году в академии Конкорди в Болонье Россини была исполнена оратория «Сотворение мира» Гайдна, и публика неожиданно с удовольствием приняла это «трудное» немецкое произведение, так не похожее на стандартное итальянское музыкальное «меню». Вслед за тем в академии прозвучали также «Времена года» Гайдна. В 1811 году Россини становится аккомпаниатором и концертмейстером-репетитором академии и снова исполняет «Времена года». В своей публикации об этом событии «Иль Редатторе дель Рено» сообщает: «Синьор Джоаккино Россини, аккомпаниатор на чембало, не говоря уже о синьоре Джузеппе Боскетти, первой скрипке и дирижере оркестра, заслуживают особой похвалы за свою неутомимость и точность, с которой вели хоры и солистов, и за трудную работу, в результате которой так согласованно зазвучали все инструменты». Также в 1811 году Россини написал для Эстер Момбелли кантату «Смерть Дидоны», не исполнявшуюся до 1818 года.

В конце лета или начале осени 1811 года импресарио, планировавший оперный сезон в театре «Дель Корсо», принял Россини на работу в качестве аккомпаниатора и композитора. Его первой обязанностью в «Корсо» стал аккомпанемент на чембало во время репетиций и представлений опер «Любовь не покупается на золото» Портогалло и «Сер Маркантонио» Стефано Павези [1] . Он должен был получить за новую оперу 50 пиастров (примерно 125 долларов в сегодняшнем эквиваленте). Возможно, не без огорчения он принял рахитичное двухактное либретто Гаэтано Гаспарри (иногда его фамилию пишут Гасбарри) «Странный случай», повествующее о том, как один из соперников, претендующих на руку девушки, убеждает другого, будто бы она переодетый кастрат. Россини положил на музыку этот неправдоподобный текст с изумляющей быстротой, и премьера «Странного случая» состоялась в «Корсо» 26 октября 1811 года [2] при участии всех лучших певцов маленькой труппы.

Недатированное издание «Странного случая» для голоса и фортепиано, опубликованное Рикорди (автор датирует его после 1811 года), начинается с увертюры, которая имеет отличительные стилистические признаки увертюр к операм «Аврелиан в Пальмире» (1815), «Елизавета, королева Английская» (1815) и «Севильский цирюльник» (1816). Альфредо Бонаккорси пишет, что увертюра к «Аврелиану» была, возможно, написана позже, чем

«Странный случай», и, исходя из этого, предполагает, будто оригинальная увертюра к «Странному случаю», если таковая когда-либо существовала, была передана какой-то другой, более поздней опере. Однако фактически увертюра к «Аврелиану» больше подходит как вступление к комической опере, чем к трагической. (Даже если отставить в сторону проблемы увертюры, «Странный случай» вносит свой вклад в самозаимствования Россини: превосходный квинтет в этой опере был частично заимствован из начальной и заключительной частей квартета в «Деметрио и Полибио», в свою очередь и трио в первом акте «Странного случая», и частично заимствованный квинтет воскрешают в памяти «Пробный камень».)

В статье о «Странном случае» Адельмо Дамерини говорил, что эта «искрящаяся и хорошо развитая симфоническая музыка несет в себе предварительные отголоски «Золушки». Однако он писал об опере исходя из партитуры, находящейся в библиотеке флорентийской консерватории, но это не автограф Россини. Увертюра в ней еще не представляет собой «предварительные отголоски» увертюры «Золушки», как об этом говорится. И если это действительно подлинная копия потерянной россиниевской увертюры к «Странному случаю», тогда в увертюре к опере «Газето» (1816), ставшей увертюрой к «Золушке», отражается игривая мелодия средней части ее аллегро.

Несколько ранних авторов утверждают, будто «Странный случай» был безжалостно освистан во время премьеры. Джельтруда Ригетти-Джорджи, большая почитательница Россини и первая Розина в «Севильском цирюльнике», мельком упомянула, что спектакль был принят холодно. Что же в действительности произошло со «Странным случаем», становится понятным из статьи, помещенной в «Иль Редатторе дель Рено» 29 октября 1811 года:

«Музыку встретили аплодисментами, после каждого представления публика вызывала синьора Россини на сцену, в этот вечер квинтет и арию из второго акта синьоры Марколини вызывали на бис. Что же касается либретто, беру на себя смелость заметить, что оно порочно, и это подтверждается тем, что бдительная префектура запрещает дальнейшие представления. Только из уважения к композитору она позволила дать три представления после внесения ряда исправлений в некоторые выражения, которые во время пения производят нестерпимое впечатление, хотя и не казались таковыми во время чтения. Но так как споры по поводу либретто вращались именно вокруг предполагаемых искажений, что, безусловно, могло породить множество двусмысленных выражений, изменить некоторые

фрагменты недостаточно; чтобы обрубить корни скандала, необходимо запретить либретто» [3] . К глубокому разочарованию Россини, «Странный случай» после трех представлений был снят полицией со сцены «Корсо».

Россини пришлось вернуться к своему чембало для репетиций в операх «Триумф Квинта Фабия» Доменико Пуччини [4] и «Женевьева Шотландская» Джованни Симоне Майра. На генеральной репетиции оперы Пуччини некоторые хористы так разгневали девятнадцатилетнего маэстро чембало, что он замахнулся на них дирижерской палочкой. Хористы прореагировали на это столь агрессивно, что, если бы не вмешался импресарио, они вытолкали бы Россини. Импресарио успокоил певцов, отведя Россини в полицию, где его освободили, так как предстоящие представления в «Корсо» не могли состояться без его участия. Но его как следует отругали за предосудительное поведение; импресарио поручили наблюдать за молодым человеком с вулканическим темпераментом и сообщать о новых взрывах. Вскоре удрученный Россини пренебрег своими обязанностями во время репетиций оперы Майра, предоставив таким образом импресарио еще один повод пожаловаться на него. Здесь следует упомянуть о первопричинах подобных срывов, кроющихся в состоянии здоровья Россини. То, что он был не по годам развит с сексуальной точки зрения, подтверждается им самим. Он, почти безусловно, заразился го-нореей (заболевание, которое было трудно диагностировать и нелегко лечить) еще в подростковом возрасте. О том, как были взаимосвязаны его физическое самочувствие, психическое состояние и творческая активность, можно было только догадываться, но обоснованными гипотезами это не подтверждается. Начало венерической болезни Россини невозможно датировать. Можно только утверждать, что он рано стал вступать в сексуальные связи (определения «подруги-дамы, патронессы», на которых он шутливо ссылался, обсуждая событие, имели место, когда ему было тринадцать лет). Он, безусловно, долго страдал от гонореи, возможно, с 1807-го или 1808 года, и в поздние годы был подвержен мрачному настроению, очевидно связанному с его продолжительной болезнью. Россини всегда оставался энергичным веселым человеком, каким был в юности. Но нельзя опровергнуть мнение, что его длительная болезнь и состояние глубокой депрессии взаимосвязаны, и если даже заболевание не является первопричиной, то оно все равно внесло свой вклад в его «великое отречение» от оперной деятельности, последовавшее после создания «Вильгельма Телля» (1829). Но придавать слишком большое значение этим обстоятельствам значило бы

слишком упростить сложную природу Россини.

В 1811 году, в возрасте девятнадцати лет, Россини не придавал слишком большого значения неудаче со «Странным случаем», скуке аккомпаниаторской работы и постоянному физическому дискомфорту. В то время, когда последовал запрет на его последнюю оперу или вскоре после того, он дал согласие написать еще один фарс для театра «Сан-Моизе». Покинув Болонью в декабре 1811 года, где прожил около года, он вскоре был в Венеции за работой над либретто, написанным Джузеппе Марией Фоппой [5] к опере «Счастливый обман». Создавая эту оперу, он впервые работал над сюжетом, ранее использованным Паизиелло [6] , чья версия «Севильского цирюльника» (1782) доставит ему немало неприятностей, когда он станет сочинять и представлять свою версию этой темы в 1816 году. Опера «Счастливый обман», премьера которой состоялась в «Сан-Моизе» 8 января 1812 года, сразу же завоевала публику и шла весь сезон, закрывшийся 11 февраля, – в тот день портреты и стихи в честь Терезы Джорджи-Беллок, исполнявшей роль Изабеллы, распространялись в театре, из лож выпускали голубей, канареек и диких фазанов [7] . Хотя мелодические и некоторые другие черты этой оперы были привнесены из Моцарта и Чимарозы, она тем не менее несет в себе многие черты творческой самобытности Россини как автора опер, хотя пока еще в неясной и неотшлифованной форме. За оперу Россини заплатили 250 франков (ломбардо-венецианских лир), то есть около 190 долларов.

Примерно через два месяца после вселяющей надежды премьеры в Венеции Россини, при своем беспорядочном образе жизни, сумел создать оперу-сериа (первую, если не считать «Деметрио и Полибио») в двух актах. Это опера «Кир в Вавилоне, или Падение Валтасара», намеренно неверно названная «духовной ораторией» или «драмой с хором», с тем чтобы ее можно было поставить во время поста. Либретто для нее, написанное феррарским любителем графом Франческо Авенти, было, что называется, хуже некуда. Премьера состоялась в театре «Муничипале» (иногда его называют «Комунале») в Ферраре в марте (почти безусловно – 14 марта) 1812 года [8] . Обсуждая «Кира» с Гиллером, Россини говорил: «Это был один из моих провалов. Когда я вернулся в Болонью после неудачного представления, меня пригласили на обед. Я отправился к кондитеру и заказал торт из марципанов в виде корабля, на вымпеле которого было начертано имя «Кир» – мачта сломана, паруса разорваны; корабль лежал на боку в океане крема. Среди всеобщего веселья счастливая компания поедала мое потерпевшее

крушение судно». За это «фиаско» Россини получил 40 пиастров (около 100 долларов). «Кир» никогда не получил международного признания, но его исполняли в Италии почти пятнадцать лет.

Самым обсуждаемым номером «Кира в Вавилоне» стала *aria del sorbetto*[17]. Гиллер так передает рассказ самого Россини о происхождении арии «Кто презирает несчастных»: «Исполнительница вторых партий в опере «Кир в Вавилоне» была у меня просто ужасной. Она не только выглядела некрасивой сверх всякой меры, но и ее голос был абсолютно лишен выразительности. Тщательно проверив все, на что она способна, я обнаружил, что у певицы неплохо звучит только одна нота – си-бемоль первой октавы. Тогда я написал арию, в которой ей надо было петь только эту ноту. Все остальное поручил оркестру. Ария понравилась и вызвала аплодисменты, моя однотонная певица была счастлива, что на ее долю выпал такой триумф».

За два дня до феррарской премьеры «Кира в Вавилоне» венецианский «Джорнале дипартиментале дель Адриатико» сообщил: «Для весеннего сезона, который начинается в театре «Сан-Моизе» на второй праздничный день Пасхи, маэстро Россини напишет новый фарс на слова поэта Фоппы». Преследуемый нуждой и необходимостью обеспечивать себя и вносить свой вклад в содержание своих родителей, Россини подписал контракт с Черой, импресарио «Сан-Моизе», который явно стремился обрести кассовый успех за счет столь же сильнодействующей приманки, как «Счастливый обман». К несчастью, либретто Фоппы под названием «Шелковая лестница», скорее всего, не могло обеспечить желаемого результата. Однако у Россини не было иного выбора, как только принять это предложение, и меньше чем через два месяца после феррарской премьеры «Кира в Вавилоне» в «Сан-Моизе» услышали «Шелковую лестницу». В этот день 9 мая 1812 года спектакль был показан наряду с одним актом из увлекательной оперы Павези «Сер Маркантонио» и балетом. За него Россини заплатили стандартную для «Сан-Моизе» плату за фарс в 250 франков (около 130 долларов).

«Шелковую лестницу», которую хвалили не больше, чем она того заслуживала (а достоинств, кроме блестящей увертюры, у нее было не слишком много), исполняли в «Сан-Моизе» около месяца с перерывами. Фоппа подвергся резкой критике за использование интриги, очень похожей на либретто «Тайного брака» Чимарозы, который, в свою очередь, был чрезвычайно близок «Тайному браку» Джорджа Колмана и Дэвида Гаррика. Россини слегка похвалили за ту ловкость, с которой он заставил избитый сюжет казаться почти свежим. Радичотти справедливо называет партитуру «Шелковой лестницы» «блеклой и

банальной»; по мнению же Стендаля, она преднамеренно перегружена причудливыми и эксцентричными музыкальными эффектами. Эта точка зрения ошибочна, он явно перепутал «Шелковую лестницу» с оперой «Синьор Брускино», о чем свидетельствует его замечание по поводу увертюры, когда скрипачи оркестра должны были ударять смычками по жестяным отражателям, стоявшим позади их свечей. В увертюре к более позднему фарсу инструментовка Россини предусматривала вышеописанный эффект, но даже опера «Синьор Брускино» с музыкальной точки зрения не столь эксцентрична, какой по ошибке счел Стендаль «Шелковую лестницу».

Некоторое правдоподобие критике Стендаля придает публикация письма Россини, адресованного Чере в «Сан-Моизе». Оно гласит: «Предоставив мне либретто, озаглавленное «Шелковая лестница», для того, чтобы положить его на музыку, вы обращались со мной как с ребенком; приведя вас к провалу, я отплатил вам с лихвой. Теперь мы квиты». Радичотти трижды отрицал подлинность этого письма, так как нет никаких доказательств в пользу существования его автографа. Невозможно поверить, что Чера как импресарио не присутствовал ни на одной репетиции «Шелковой лестницы» или что однажды, придя туда и обнаружив преднамеренно плохо написанную партитуру, рискнул бы своим предприятием и позволил состояться представлению. Однако Фрэнсис Той признал письмо Черы подлинным, что позволило ему утверждать, не имея других доказательств и вопреки собственному заявлению Россини, сделанному Гиллеру (см. ниже), будто весной 1812 года Россини отправился в Рим, чтобы помочь своим друзьям, семье Момбелли, с постановкой «Деметрио и Полибио», и написал Чере оттуда.

Также маловероятно, чтобы Россини позволили уехать из Венеции в Рим, увозя оплату в кармане до того, как «Шелковая лестница» была исполнена в третий раз: присутствие композитора за чембало во время первых трех представлений новой оперы – обычное условие контракта. Если мы не можем представить Россини покинувшим Венецию до премьеры (состоявшейся 9 мая), мы также не можем согласиться, будто он говорит о провале оперы, когда его в действительности не было. Если подлинный автограф письма Чере не найдется, то следует разделить мнение Радичотти, которому вторит Фрэнк Уокер, что его никогда не существовало.

«Шелковую лестницу» исполняли в Синигалье в 1813 году и в «Сан-Моизе» снова в 1818-м; за пределами Италии ее слушали в Барселоне в 1823-м и в Лисабоне в 1825-м, затем она пребывала почти в полном забвении вплоть до нескольких возобновлений,

предпринятых после Второй мировой войны. Но почти все, что следует после увертюры, вызывает разочарование. Эта увертюра – одно из самых жизнерадостных и искусно оркестрованных произведений, представляющих композитора в наилучшем виде. Подобно всем увертюрам Россини, кроме увертюр к операм «Осада Коринфа», «Вильгельм Телль» и, возможно, «Семирамида», эта увертюра искажена слишком значительным преобладанием струнных, особенно если иметь в виду исполнение в современном симфоническом оркестре; исполняющая группа, по мысли композитора, должна быть небольшой, а духовые, особенно деревянные, должны даваться так, как это было задумано композитором, если исполнители намерены вызвать к жизни подлинный аромат в высшей степени индивидуальной инструментовки Россини.

18 мая 1812 года, через девять дней после венецианской премьеры «Шелковой лестницы», опера Россини «Деметрио и Полибио» почти шестилетней давности была поставлена в римском театре «Балле» под эгидой импресарио по имени Рамбальди. В состав исполнителей входили Доменико Момбелли, его дочери Эстер и Марианна и бас Лодовико Оливьери. Момбелли сам подготовил и отрепетировал небольшую оперу-сериа. Россини, почти безусловно, не присутствовал в Риме на первом представлении. Когда Фердинанд Гиллер спросил у него, много ли произведений он написал до того, как приступил к обучению у падре Маттеи, Россини ответил: «Целую оперу «Деметрио и Полибио». Когда перечисляют мои оперы, ее всегда упоминают позже. Это потому, что ее впервые исполнили публично после нескольких драматических попыток, спустя четыре-пять лет после ее написания. Первоначально я писал музыку для семейства Момбелли, даже не зная, что получится опера».

Гиллер спросил: «Момбелли заказал вам написать оперу?» Россини ответил так: «Он давал мне тексты то для дуэта, то для ариетты и платил по несколько пиастров за каждое произведение, и тем поощрял меня к дальнейшей деятельности. Так я и написал, сам того не зная, первую оперу. Пока я делал это, мой учитель пения Бабини дал мне много полезных советов. Как вы, наверное, знаете, он был решительно настроен против некоторых мелодических оборотов, которые были тогда в моде, и использовал все свое красноречие, чтобы заставить меня избегать их». Гиллер отметил, что, когда он был в Италии, квартет из «Деметрио и Полибио» все еще пользовался популярностью, и его приводили как свидетельство ранней зрелости Россини. «Вы внесли в оперу какие-нибудь изменения, когда ее позднее

поставили на сцене?» – спросил Гиллер. «Меня даже там не было, – ответил Россини. – Момбелли поставили ее в Милане [9] , не уведомив меня об этом. Слушателей больше всего удивляло в квартете то, что он заканчивался не обычной заключительной каденцией, а своего рода восклицанием всех голосов. Дуэт оттуда тоже долгое время пели, главным образом из-за его простоты».

Написанный в моцартовском духе, квартет «Даруй мне отныне, Сивено» стал самым известным номером в «Деметрио и Полибио». Стендаль, утверждающий, будто слушал эту оперу на открытии нового театра в Комо в 1814 году, написал о квартете: «Ничего в мире нет выше этого музыкального произведения; если бы Россини написал только этот квартет, Моцарт и Чимароза признали бы его равным себе. Он отличается легкостью туше (в живописи это называется «сделать что-то из ничего»), подобного я никогда не видел даже у Моцарта». К опере «Деметрио и Полибио» в целом Стендаль отнесся без каких-либо преувеличенных восторгов. «Что еще более усиливает очарование столь возвышенных кантилен, так это изящество и сдержанность аккомпанемента, если можно так сказать. Эти песни были первыми цветами воображения Россини; все они обладают свежестью утра жизни». Так он описывал музыку, в основном написанную четырнадцатилетним мальчиком.

После представления «Шелковой лестницы» в мае-июне 1812 года в Венеции Россини вернулся в Болонью. Там он получил первый заказ написать оперу для ведущего итальянского театра «Ла Скала» в Милане, за которую ему должны были заплатить огромную, по его представлению, сумму в 600 лир (приблизительно 310 долларов). Мариетта Марколини и Филиппо Галли, уже певшие в операх Россини, оказали влияние, чтобы с ним заключили контракт. Предназначенное ему либретто называлось «Пробный камень» и принадлежало Луиджи Романелли, римлянину, работавшему либреттистом в «Ла Скала» с 1799 года. Со временем собрание его либретто будет насчитывать восемь томов. Хотя стихи не отличались совершенством, все же этот текст самый лучший из тех, с которыми Россини приходилось иметь дело. Стихи оказались удобными для сцены и представляли собой хорошую основу для музыки, которую он был готов создавать – бьющий ключом фарс. К тому же они давали ему возможность подражать некоторым «турецким» и «янычарским» звуковым эффектам XVIII века, которые так занимательно использовал Моцарт в «Похищении из сераля». Свободно заимствуя некоторые темы из опер «Деметрио и Полибио» и «Странный случай», он сочинил и скомпоновал блестящую партитуру. Россини, возможно, присутствовал в «Ла

Скала» 17 августа 1812 года, когда опера-буффа «Животные в людях» Джузеппе Моски завоевала полное одобрение публики. Такой успех чужой оперы незадолго до премьеры его собственной, наверное, обеспокоил композитора. Но когда 26 сентября 1812 года впервые исполнили «Пробный камень», он также сразу же имел большой успех. Двухактную шутливую мелодраму в этот первый сезон исполнили пятьдесят три раза – удивительный рекорд для города с населением менее чем 300 тысяч человек (несомненно, многие зрители приезжали в Милан из отдаленных городов). Такой успех в «Ла Скала» превратил двадцатилетнего Россини в знаменитого композитора, чье имя будет привлекать публику. С этого времени он стал ведущим молодым композитором Италии.

Достойный преклонения Чимароза умер в 1801 году; в 1812-м почти в равной степени почитаемому Паизиелло исполнился семьдесят один год, и ему оставалось еще четыре года, скудных с точки зрения продуктивности. Шестидесятидвухлетний Луиджи Керубини фактически стал иностранцем, так же как и тридцатисемилетний Гаспаре Спонтини. Основными действующими коллегами Россини в Италии были Джузеппе Фаринелли, Пьетро Дженерали, Джованни Симоне Майр, Саверио Меркаданте, Джузеппе и Луиджи Моска, Джованни Пачини, Фердинандо Паэр, Стефано Павези и Николо Антонио Цингарелли, но ни один из них не мог с ним сравниться. Первые важные достижения как Доницетти, так и Беллини относятся к более позднему времени, к периоду забвения Россини на итальянских сценах, наступившему после 1823 года.

Слухи о восторженном приеме в Милане «Пробного камня» принесли Россини заказы из Венеции на три новые оперы. Два из них от Черы, импресарио «Сан-Моизе», и один от знаменитого венецианского театра «Фениче». «Пробный камень» оказался для композитора воистину пробным и во многом определил его дальнейшую судьбу: он помог ему освободиться от военной службы, хотя Россини и достиг призывного возраста.

В ранних биографиях, когда речь заходит на эту тему, часто цитируются подложные документы. Порой это событие связывают с восторженным отношением к композитору Евгения Богарне, французского вице-короля в Милане, и цитируют его предполагаемое письмо, где он приказывает министру внутренних дел освободить Россини от военной службы. Внимание принца Евгения к композитору, как утверждают, привлекла некая Олимпия Пертикари, друг (или, возможно, нечто большее) Россини. Композитор действительно подружился шесть лет спустя с пезарской семьей Пертикари, но никакой Олимпии

Пертикари не существовало, и Богарне никогда не писал подобного письма.

В 1855 году Россини сказал Гиллеру: «Мне предстояло пойти в солдаты, и нечего было думать об освобождении, поскольку я был домовладельцем (дом в Луго). И каким владельцем! Мой замок приносил мне ежегодно 40 ливров (около 20 долларов). Однако успех этой оперы расположил в мою пользу генерала, командовавшего в Милане. Он обратился к вице-королю Евгению, которого тогда не было в Италии (он находился в России с Наполеоном), и я был сохранен для мирных занятий». Азеведо пишет, что Россини так сказал ему: «Военная служба от этого только выиграла, так как я стал бы ужасным солдатом».

К середине августа 1812 года автор «Пробного камня», конечно, испытывал усталость, это была его пятая новая опера, исполнявшаяся в этом году. Но у него не было времени почивать на лаврах: ему приходилось заботиться о пропитании, крыше над головой и одежде не только для себя, но и для родителей. Он вернулся в Венецию, чтобы заняться первым из двух новых фарсов для «Сан-Моизе». Либретто, приобретенное Черой, называлось «Случай делает вором, или Перепутанные чемоданы». Это было произведение Луиджи Привидали (часто пишут Превидали), скверного венецианского писаки, который доставит немало неприятностей Беллини и многим певцам. «Джорнале дипартиментале дель Адриатико» сообщает – а этот источник заслуживает доверия, – что Россини сочинил партитуру за одиннадцать дней, «слишком маленький период даже для неустанного гения». Оперу в первый раз исполнили в «Сан-Моизе» 24 ноября 1812 года [10] . В этот вечер она была встречена равнодушием, да и во время четырех последующих исполнений слушатели получили ненамного больше удовольствия. «Случай делает вором» никогда не стал любимым спектаклем, но время от времени его ставили кое-где в Италии, а также в Барселоне в 1822 году, в Санкт-Петербурге в 1830-м и в Вене в 1834 году. Несколько раз его ставили и впоследствии.

В октябре 1812 года, когда Россини все еще был в Милане, или по возвращении в Венецию он, вполне вероятно, получил от Джованни Рикорди письмо, предвещающее важную перемену в его будущем. 8 октября Джованни Кольбран написал Рикорди, жалуясь на то, что они с Изабеллой не могут выехать из Неаполя, «так как дорога на Рим кишит бандитами, которые не только грабят, но и убивают всех, кто попадет к ним в руки». В конце отцовского письма – приписка, сделанная рукой Изабеллы: «Мой дорогой Рикорди, приветствую вас от всего сердца и надеюсь вскоре иметь удовольствие видеть вас. *Изабелла Кольбран».* Отец

сообщает, что вложил письмо, которое, к сожалению, не сохранилось. В нем он, возможно, просил обретающего все большую популярность Россини, с которым мог познакомиться в Болонье в 1803-м и 1809 годах, предоставить Изабелле роль в одной из своих следующих опер. Она будет исполнять роли во многих будущих операх Россини и станет его женой, но мы не знаем, ответил ли он на письмо ее отца и насколько дружескими были его отношения с Кольбранами до того, как он снова встретил их в Неаполе в 1815 году.

Россини завершал свое обучение как композитор, когда его девятую оперу «Синьор Брускино, или Случайный сын» поставили в театре «Сан-Моизе» в конце января 1813 года. Джузеппе Фоппа заимствовал тему для своего фарса из французской комедии Ализана (Андре Рене-Полидора) де Шазе и Е.-Т.Мориса Урри. «Синьор Брускино» не пользовался успехом. Беспримерный взлет славы, достигнутый следующей оперой Россини, на время изгнал его из памяти импресарио, но когда его имя повсюду стало своего рода талисманом, это произведение возродилось, например, в Милане в 1844 году, в Мадриде и Берлине в 1858-м, в Брюсселе в 1859-м и в «Пиккола Скала» в Милане в 1957 году. Французская версия оперы с музыкой, адаптированной Оффенбахом, состоявшаяся 29 декабря 1859 года, вызвала большое воодушевление. Когда Россини, жившего тогда в Париже, попросили посетить репетицию этого «Дона Брускино», его ответ был таков: «Я позволил вам делать все, что заблагорассудится, но я, безусловно, не намерен быть вашим соучастником».

«Синьор Брускино» дал повод к возникновению одного из наиболее глубоко укоренившихся анекдотов о Россини, дающих представление о его облике, на один из них мы уже ссылались (см. стр. 43). В нем говорится, что, когда Чера, импресарио «Сан-Моизе», стал упрекать Россини за то, что тот принял заказ у соперничающего театра «Фениче» (или, по другой версии, Чера намеренно поручил ему отвратительное либретто), Россини в отместку наполнил партитуру возмутительными излишествами и шутками с целью эпатировать публику. Согласно Азеведо, Россини сочинил гневную музыку для нежных сцен и нежнейшие мелодии для моментов возмущения; мелодии для мрачных моментов передал комическим пассажам, а на музыку в стиле буффо положил самые серьезные стихи; заполнил руладами вокальные партии певцов с низкими голосами, дал очень высокие ноты басу и низкие – сопрано; сочинил «самую изящную, нежную, изысканную кантилену» с аккомпанементом пиццикато для низкого голоса Луиджи Рафанелли; включил весьма продолжительный похоронный марш в эту короткую одноактную

оперу-буффа. Азеведо добавляет, что Россини продолжал спокойно играть на чембало, в то время как зрители, посвященные в шутку, оглушительно смеялись, а ничего не подозревавшие свистом выражали свое неодобрение.

Луиджи Роньони был точен, когда написал о «Синьоре Брускино»: «Следует отметить, что биографы Россини (до Радичотти) не взяли на себя труд прочесть либретто, которое, по-видимому, не отличается от многих других, положенных на музыку Россини и спокойно принятых публикой того времени... в не меньшей степени это характерно для музыки, которую можно отнести к наиболее реалистичным и наиболее одухотворенным творениям пезарца». Распространившаяся легенда, возможно, возникла из-за тех тактов увертюры «Брускино», где вторым скрипкам была дана команда ударять деревянной частью смычка по железному колпачку лампы, стоящей перед ними, производя таким образом звуки, напоминающие громкие удары часов или стук дирижерской палочки, призывающей оркестрантов к порядку. Причем даже эти «возмутительные» звуки, по утверждению Азеведо, производились четыре раза – каждый раз по нескольку тактов.

«Весьма продолжительный, в высшей степени забавный похоронный марш» длится шестнадцать тактов в сцене, когда сын Брускино со склоненной головой, крадучись, подходит к отцу, напевая скороговоркой слоги, который ему приходится повторять из-за заикания. Кроме некоторой эксцентричности и отступления от правил, присущих россиниевским операм-буффа, ничто в либретто или музыке «Синьора Брускино» не подтверждало легенды. Истинной причиной необъяснимого недовольства первых зрителей, возможно, является то, что двери театра «Сан-Моизе» в вечер премьеры открылись на два часа позже назначенного времени, и еще одна дополнительная задержка произошла в театре до начала увертюры. В действительности эта опера, хотя и не достигла с музыкальной точки зрения уровня «Пробного камня», написанного всего за четыре месяца до нее, и тем более уровня «Итальянки в Алжире», последовавшей вслед за ней еще через четыре месяца, тем не менее музыка ее полна свежего очарования и живости, комизма и остроумия. С соответствующим составом исполнителей и дирижером, который не стремится к излишней возвышенности, затуманивая тем самым и лишая ценности тонко сбалансированные звуки оркестра, «Синьор Брускино» всегда производит должное впечатление.

Не считая небольших сумм, полученных Россини от Момбелли в 1806 году, когда он писал отдельные номера для «Деметрио и Полибио», его первые девять опер принесли ему

немногим более 1650 долларов в сегодняшнем эквиваленте. Наряду с прочими обстоятельствами, такими, как его огромная энергия и легкость, с которой он сочинял, этот факт помогает объяснить, почему он спешил из города в город, сочиняя оперы с порывистой поспешностью. Ибо из этой скудной суммы, к которой добавлялись заработки в качестве репетитора или дирижера, а также за написание от случая к случаю вставных арий в оперы других композиторов, он должен был обеспечивать себя, оплачивать путевые расходы и в значительной мере вносить свой вклад в содержание родителей. Вскоре после постановки своей десятой оперы в феврале 1813 года его слава и состояние стали быстро расти.

# Глава 3
# 1813 – 1815

Как и успех в «Ла Скала», почти столь же важен успех в «Фениче», ведущем театре Венеции, так любящей оперу. Здесь премьера оперы Россини впервые состоялась в 1813 году. Текст двухактной мелодрамы «Танкред» был предоставлен Россини театром «Фениче», написал его Гаэтано Росси, взявший за основу эпизоды из «Освобожденного Иерусалима» и пятиактной трагедии Вольтера «Танкред»; возможно, автор был знаком и с несколькими ранними либретто на тему истории Танкреда. Россини, осознавая важность театра «Фениче», запросил гонорар в 600 франков, приводя аргумент, что это опера-серпа. Азеведо пишет, что импресарио предлагал только 400, в конце концов пошли на компромисс и согласились на 500 франков (около 260 долларов).

Россини, который в ноябре 1812 года передал в находившийся по соседству «Сан-Моизе» «Случай делает вором», а в январе – «Синьора Брускино», имел мало времени на завершение «Танкреда», – этот факт может объяснить, почему он позаимствовал увертюру из «Пробного камня», продемонстрировав этим, что под давлением обстоятельств он не чувствовал настоятельной необходимости дифференцировать музыкальный стиль увертюры к фарсу и от такового к серьезной драме. Премьера «Танкреда» в «Фениче» состоялась 6 февраля 1813 года [1] . Представление шло в намеченный день, но официальная местная газета «Джорнале» сообщила, что две ведущие исполнительницы были нездоровы, в результате и во время премьеры, и во время второй попытки исполнения оперу пришлось остановить в середине второго акта. Только 12 февраля певицы выздоровели, и «Танкреда» исполнили полностью. Его встретили с одобрением, но большим успехом он не пользовался. Его исполнили с некоторыми изменениями примерно пятнадцать раз.

Либретто Росси для «Танкреда» имело счастливый конец – Танкред и Аменаида оказываются в объятиях друг друга. Но для повторной постановки оперы, состоявшейся, по-видимому, 30 марта 1813 года, текст был изменен и приближен к версии Вольтера, по которой раненый Танкред умирает в присутствии Аменаиды и Арджирио. Опера в целом понравилась феррарской публике, но трагический финал расстроил некоторых зрителей, и они жаловались, что вид столь печальных сцен может повредить

их пищеварению. Пришлось восстановить первоначальный финал. Временные изменения в либретто неизбежно повлекли за собой изменения в музыке: Россини добавил новую арию «К чему нарушать покой», которая, по-видимому, пропала наряду с новым финалом после того, как был восстановлен оригинальный конец.

Из Венеции и Феррары «Танкред» переместился на юг и на запад, встречая повсюду восторженный прием, разнося таким образом имя Россини по всей Италии. В августе 1817 года опера была поставлена на итальянском языке в Мюнхене, а затем переведена на многие языки. Таким образом «Танкред» прославил имя композитора на всю Европу, а также Северную, Центральную и Южную Америку, превратив Россини в фигуру поистине международного значения. Но сведениям о том, будто феноменальный, долгое время продолжавшийся успех когда-то всемирно известной арии «После тревожных дней...» берет свое начало на первом представлении в Венеции, противоречат воспоминания современников. Только увертюра привлекла тогда особое внимание. Но к тому времени, когда опера вернулась в Венецию осенью 1815 года, эта жизнеутверждающая ария начала свою удивительную историю. Стендаль, вполне вероятно, сообщал достоверный факт, когда писал, будто каждый житель Венеции, начиная от гондольера и заканчивая самым богатым и знатным дворянином, повторял фразу из арии: «Меня ты увидишь снова, и вновь я увижу тебя»; и сообщения о такого рода пристрастиях поступали из других итальянских городов, а также из Дрездена и Вены [2] .

Байрон в XIV песне «Дон Жуана» подтверждает сведения о славе Россини в Англии:

> *«О, нежные, чувствительные трио!*
> *О, песен итальянских благозвучие!*
> *О, «Mamma mia!» или «Amor mio!»,*
> *И «Tanti palpiti» при всяком случае,*
> *«Lasciami», и дрожащее «Addio»*[18].
> *(Пер. Т. Гнедич.)*

При этом Байрон упоминает о жене мэра какого-то провинциального английского городка, которая, возражая против исполнения некоторых произведений на итальянском языке, воскликнула: «К черту ваших итальянцев! Что касается меня, я люблю простой балет!» Байрон продолжал: «Россини предстояло пройти немалый путь, чтобы в один прекрасный день подвести людей к такому же выводу. Кто бы мог предположить, что ему суждено стать преемником Моцарта? Я утверждаю это с

некоторой долей сомнения, как вассал и преданный почитатель итальянской музыки вообще и многих произведений Россини в частности. Однако здесь уместно вспомнить слова знатока живописи из «Векфилдского священника»: «Картина была бы написана лучше, если бы художник больше страдал».

«Танкред» не совершил революции ни в музыкальном стиле, ни в итальянской опере, хотя такая точка зрения существует. Утверждалось, будто в «Танкреде» Россини полностью отказался от свободного, так называемого «сухого», речитатива, но он не делал этого, хотя подобных пассажей здесь значительно меньше по сравнению с ранними операми. Когда «Танкреда» собирались ставить в Берлине в январе 1818 года, один из журналистов спросил у Джузеппе Карпани [3] об отличительных особенностях этой оперы, и тот ответил: «Это кантилена, всегда кантилена, прекрасная кантилена, новая кантилена, волшебная кантилена и замечательная кантилена. Преуспей – со всеми своими правилами в области акустики, эстетики, психологии и физиологии – в изобретении только одной из таких кантилен в духе Россини, раскрой ее и поддержи и – «будь со мной, могущественный Аполлон». Природа, создавшая Перголези, Саккини, Чимарозу, теперь создала Россини».

После заключительного спектакля «Танкреда» во время окончания его первого сезона в «Фениче» (7 марта 1813 года) Россини поспешил в Феррару, чтобы руководить постановкой этой оперы там и написать новую музыку, о чем уже упоминалось выше. Но у него оставалось слишком мало времени на Феррару: он был связан контрактом на создание оперы-буффа для еще одного венецианского театра – «Сан-Бенедетто», постановка которой должна была состояться в мае. К середине апреля он вернулся в Венецию. В то время как в «Сан-Моизе» ему платили по 250 франков за фарс, оплата за двухактную комическую оперу в «Сан-Бенедетто» составила 700 франков (приблизительно 360 долларов). Предоставленное ему либретто называлось «Итальянка в Алжире», оно было написано Анджело Анелли и основывалось на легенде о Рокселане, прекрасной девушке, рабыне Сулеймана Великолепного. Текст Анелли был не нов. Луиджи Моска уже написал на его основе оперу, премьера которой с успехом прошла в Милане в «Ла Скала» 16 августа 1808 года.

Слухи упорно связывали имя Россини с примадонной театра «Сан-Бенедетто» Марие́ттой Марколини. Стендаль, возможно основываясь на известных фактах, а может, выдумав, написал: «Говорят, будто бы М., очаровательная певица оперы-буффа, находившаяся тогда в расцвете молодости и таланта, не желая остаться в долгу перед Россини, пожертвовала ради него принцем

Люсьеном Бонапартом». Стендаль и Азеведо (вероятно, цитируя Стендаля) описывают жизнь Россини в Венеции после «Итальянки в Алжире» как сплошные пиршества в кругу богатых и красивых женщин, как время, когда он мог по собственному желанию выбирать, какие из приглашений в палаццо могущественных и знаменитых венецианских семей он соблаговолит принять. Эти сведения, конечно, не подтверждены документально. Но к ним стоит отнестись с некоторой долей доверия, принимая во внимание безумную страсть венецианцев к опере, а также всем известное пристрастие Россини к красоте, богатству, хорошей еде и роскоши.

«Итальянка в Алжире» была встречена с бурным восторгом в «Сан-Бенедетто» 22 мая 1813 года. Затем Марколини (Изабелла) заболела, и второй спектакль пришлось отложить на 29 мая, где ее наградили овацией. На следующий вечер состоялся личный триумф Россини: среди шумных одобрительных возгласов по партеру распространялись восхваляющие его стихи. «Итальянка» в то время – лучшая из комических опер Россини и одна из четырех-пяти лучших опер, когда-либо им написанных, оставалась на сцене «Сан-Бенедетто» в течение всего июня. Рассказывают, что Россини на следующий день после премьеры заметил: «Я думал, что венецианцы, услышав мою оперу, сочтут меня безумцем, они же показали себя еще более безумными, чем я». Насколько расширилась аудитория комических опер в Венеции, доказывает тот факт, что, пока представления «Итальянки» продолжались в «Сан-Бенедетто», в «Сан-Моизе» тридцать семь раз прошла другая новая опера – «Брак по конкурсу» – Джузеппе Фаринелли.

Венецианская «Джорнале» сообщала (24 мая 1813 года), что Россини написал «Итальянку» за двадцать дней, венецианский корреспондент «Альгемайне музикалише цайтунг» (Лейпциг), опираясь на слова Россини, уточнил, что он потратил на ее сочинение только восемнадцать дней. «Цайтунг» назвала Россини вторым среди композиторов оперы, после Джованни Симоне Майра, по происхождению немца, который в течение этого года поставил две свои лучшие оперы «Белая роза и красная роза» и «Медея в Коринфе». Однако, когда ввиду распространившейся популярности «Итальянки» Джузеппе Малерби, согласно утверждению Дзанолини, спросил падре Маттеи, что он теперь думает о творчестве Россини, то получил такой ответ: «Он все сказал».

Автор «Джорнале» был прав, отмечая многочисленные примеры оригинальности «Итальянки в Алжире». Но легко согласиться с Радичотти (который лучше других знал оперы

Россини и оперы его теперь забытых современников), когда он писал: «Что касается «Танкреда» в области серьезной оперы и «Итальянки» в жанре оперы комической, Россини еще в полной мере не обрел ярко выраженной индивидуальности: то тут, то там все еще видны следы подражания». Подробно рассмотрев пассажи, где ощущаются заимствования у таких композиторов, как Моцарт («Волшебная флейта»), Чимароза, Пьетро Дженерали и Пьетро Карло Гульельми, Радичотти добавил: «По крайней мере, когда мы касаемся сферы неаполитанской оперы-буффа – отчасти он уже находился на грани того, чтобы вскоре отойти от этих традиций». Россини, собственно говоря, оставалось всего три года до «Севильского цирюльника» и четыре до «Золушки» [4] .

Где жил и чем занимался Россини в промежуток времени между исполнениями «Итальянки» в Венеции в мае-июне 1813 года и в декабре этого же года, не может быть с точностью установлено, но вполне вероятно, что большую часть этого времени он провел в Болонье с родителями. Милан, однако, не забыл автора «Пробного камня»; в конце 1813 года, подписав второй контракт с «Ла Скала», Россини приступил к работе над двухактной оперой-сериа «Аврелиан в Пальмире», чтобы поставить ее в день святого Стефана (26 декабря), вечер традиционного открытия зимнего карнавального сезона [5] . На этот раз его гонорар должен был составить 800 франков (примерно 412 долларов). Либретто этой оперы долгое время приписывалось Феличе Романи, но это скорее плод труда гораздо менее способного либреттиста по имени Джан Франческо Романи (или Романелли). На этот раз Россини писал для кастрата: роль Арзаче предназначалась тщеславному Джамбаттисте Веллути, причинившему немало беспокойств во время репетиций: во-первых, он поссорился с Алессандро Роллой [6] , знаменитым дирижером «Ла Скала», а во-вторых, он так перегружал мелодии фиоритурами с целью вызвать аплодисменты, что делал их почти неузнаваемыми для Россини, и это шокировало композитора.

Волнующая премьера «Аврелиана в Пальмире» состоялась в «Ла Скала» 26 декабря 1813 года и была принята холодно [7] . «Джорнале итальяно» взвалила вину за неблагоприятный прием оперы на певцов. «Альгемайне музикалише цайтунг» писала: «Она не доставляет удовольствия по различным причинам, исключение составляет музыка, содержащая много красивых мест, но в ней ощущается недостаток внутренней живости». В «Иль Коррьере миланезе» опера названа скучной, а постановка – чрезвычайно вялой, и сказано, что Россини, «на которого возлагалось столько надежд, на этот раз спал, словно добрый отец Гомер, с той разницей, однако, что греческий певец только время от времени

отдыхал, в то время как пезарский композитор уже давно спит... [8] «Танкред» – самое прекрасное произведение нашего времени, а «Аврелиан» даже не кажется оперой Россини». Тем не менее опера прошла в «Ла Скала» четырнадцать раз в этом сезоне. Холодность первых миланских зрителей не обескуражила импресарио «Ла Скала»: весной 1814 года он подписал с Россини контракт на двухактную оперу-буффа (или драму-буффа) с гонораром в 800 франков, которая должна была быть готова к открытию осеннего сезона в августе.

На этот раз Россини наконец-то дали либретто Феличе Романи [9] . Он словно перевернул сюжет «Итальянки в Алжире», поместив турка в Италию, где произошли захватывающие абсурдные события оперы «Турок в Италии». Россини, наиболее вероятно, этой зимой вернувшийся в Болонью после первых представлений «Аврелиана в Пальмире», в апреле снова приехал в Милан. 12 апреля он присутствовал на первом представлении «Итальянки» в театре «Дель Ре», и ему пришлось выходить на сцену с певцами в конце обоих актов, где композитору был оказан восторженный прием.

Хотя «Турка в Италии», впервые услышанного в «Ла Скала» 14 августа 1814 года [10] , исполняли двенадцать раз в сезоне, его рассматривали как неудачу. «Остроумный» автор «Иль Коррьере миланезе» писал о своем присутствии на исполнении: «Я призадумался... и сказал на ухо своему соседу, весьма сдержанному человеку: «Это вино местного разлива». «Непристойное новое издание», – отозвался тот довольно громко. Третий зритель, услышав его, принялся кричать зычным голосом: «Попурри, попурри...» Миланская публика, явно введенная в заблуждение зеркальным отражением сюжетных переплетений «Итальянки в Алжире» в «Турке в Италии», вообразила, будто бы Россини повторял, даже цитировал сам себя; в действительности эти две оперы не намного больше похожи одна на другую, чем «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все».

«Турок в Италии» не только обладает отчетливой музыкальной индивидуальностью (в значительной степени благодаря введению образа поэта Проздочимо как своего рода пародии на греческий хор), но в целом представляет собой произведение более россиниевское, чем «Итальянка». Как только его полная независимость от более ранней оперы была уяснена, его признали безусловным успехом Россини. Стендаль и авторы, исходившие из его книги, полагали, что сами миланцы оценили «Турка» по достоинству через четыре года после премьеры, но в действительности его не исполняли в Милане почти семь лет. Затем, во время сезона 1820/21 года, его с восторгом приняли как

в театре «Лентазио», так и в «Каркано».

Хотя письма раннего Россини немногочисленны, за его местопребыванием и профессиональной деятельностью легко проследить по сообщениям о премьерах его опер, по упоминаниям о нем в прессе, письмах и дневниках современников и по датированным автографам его сочинений. Мы знаем, например, что в 1814 году в Милане он написал и посвятил принцессе Бельджойозо кантату для двух голосов, озаглавленную «Элье и Ирена». Однако к середине ноября 1814 года он уже снова был в Венеции, на этот раз заключив контракт с театром «Фениче» на создание двухактной оперы-сериа (или драмы) на текст Джузеппе Фоппы «Сигизмондо». Его гонорар составил примерно 600 франков (приблизительно 310 долларов), меньше, чем он получил за свою последнюю оперу-буффа в «Ла Скала». Либретто Фоппы, пожалуй, можно назвать худшим из всех, на какие только приходилось писать музыку. «Нуово Оссерваторе Венето» так пишет о нем (27 декабря 1814 года): «Либретто – несчастное дитя писателя, который в сотый раз демонстрирует свою бездарность». Радичотти называет Фоппу «сапожником». Премьера этой литературной поденщины, где все несет на себе печать усталости и скуки, при отсутствии увертюры, состоялась на открытии сезона в «Фениче» 26 декабря 1814 года.

Азеведо сообщает, что оркестранты «Фениче» аплодировали на репетициях «Сигизмондо», объявив его лучшей оперой Россини. «Несмотря на благоприятные прогнозы музыкантов «Фениче», – добавляет Азеведо, – «Сигизмондо» в целом вызвал скуку и был встречен единодушной зевотой. Да и сам Россини, дирижировавший оперой, был охвачен скукой. Композитор впоследствии скажет, что никогда так не страдал во время премьеры, как на «Сигизмондо»... Некоторым друзьям, сидевшим недалеко от оркестра и пытавшимся аплодировать, он громко бросил: «Свистите, свистите!» Он ощущал, что только воспоминания о «Танкреде» и «Итальянке» спасли его от проявлений враждебности со стороны публики. Но ему не хотелось быть обязанным такому уважению к прошлым заслугам».

«Сигизмондо» провалился. Джельтруда Ригетти-Джорджи вспоминает, что когда Россини написал об этом матери, то нарисовал на конверте превосходную бутыль [11] . Композитор рассказывал Гиллеру: «Однажды я был совершенно растроган поведением венецианцев. Это было на премьере «Сигизмондо», оперы, вызвавшей у них огромную скуку. Я видел, как охотно выразили бы они свое раздражение, однако сдержались, сохранили спокойствие и не прерывали музыки до тех пор, пока она не закончилась. Я был совершенно растроган этой

любезностью!» Наряду с «Эдуардо и Кристиной», еще одной оперой, написанной Россини для Венеции в 1819 году, «Сигизмондо» представляет собой наименее известное из его сценических произведений.

«Сигизмондо» несколько раз ставили в Италии, но, по-видимому, никогда за ее пределами. Оперу никогда не исполняли ни в «Ла Скала», ни в Неаполе, и к 1827 году она совсем сошла со сцены. Эта опера стала показателем некоторого спада в изобретательности и мастерстве Россини. Он явно испытывал необходимость в новых импульсах, новых сценах, новой аудитории и вместе с тем в менее бродяжнической жизни. После «Сигизмондо», к счастью для него и его почитателей, начался неаполитанский период его творчества. Он написал тринадцать опер (не считая «Деметрио и Полибио») за четыре года для Венеции, Болоньи, Феррары и Милана. Из двадцати итальянских опер, которые он напишет в последующие девять лет, половина будет создана для Неаполя.

15 мая 1815 года Россини обратился из Болоньи к венецианскому либреттисту Привидали: «Выбрали ли вы уже тему для оратории? Умоляю вас не отказываться от такой превосходной возможности, столь дорогой моему сердцу: внемлите мольбам вашего друга, жаждущего облечь ваши прекрасные слова в божественную музыку». По всей вероятности, он пообещал кому-то в Венеции создать ораторию на текст Привидали. Но в итоге музыку на слова Привидали он не написал, за исключением оперы «Случай делает вором», и никогда не создал настоящей оратории, хотя подобными названиями наделялись порой оперы (как было, например, с «Киром в Вавилоне»), как правило, на псевдобиблейские темы, чтобы было возможным давать их во время Великого поста.

Первый прямой контакт Россини с семьей Бонапарта произошел в начале 1815 года в Болонье, когда он давал уроки музыки племяннице Наполеона, дочери Элизы Бачокки, бывшей великой герцогини Тосканы. Превратности судьбы Наполеона стали теперь впрямую воздействовать на судьбу Россини. Иоахим Мюрат, шурин императора, воспринял отречение Наполеона, произошедшее в апреле 1814 года, как сигнал к объединению разрозненных сил, борющихся за независимость Италии. Когда Наполеон бежал с Эльбы в марте 1815 года, Мюрат попытался повести оппозиционные войска против австрийцев. Но большинство солдат дезертировало и вернулось домой. Продолжая свои маневры, Мюрат издал в Римини 5 апреля 1815 года прокламацию о независимости Италии, что, в свою очередь, привело к восстанию в Болонье, которое временно преуспело.

Этот успех хотелось отметить патриотическим праздником с музыкой, а Россини был под рукой. Ему предоставили напыщенный текст Джованни Баттисты Джусти, вместе с которым он когда-то читал Данте, Ариосто и Тассо. Джусти создал эти вирши по просьбе патриота Пеллегрино Росси, который также составил «Воззвание Римини» Мюрата. Произведение было озаглавлено «К итальянцам», но получило известность как «Гимн независимости». Текст «Гимна» не мог увлечь Россини и вывести его из состояния уныния, которое всегда испытывал композитор, когда получал заказ на произведение к определенному событию. «Гимн» исполнили в первый раз в театре «Контавалли» в Болонье 15 апреля 1815 года в присутствии Мюрата. Дирижировал сам Россини. Встреченный с бурным восторгом, «Гимн» сразу же получил название «итальянской Марсельезы».

К несчастью, на следующий день австрийцы овладели городом, тогда же или немного позже партитура россиниевского «Гимна независимости» была уничтожена. Австрийские власти, узнав о «революционном» излиянии Россини, занесли его в черную книгу как субъекта, ведущего подрывную деятельность. И хотя редко можно было найти человека, меньше похожего на революционера, чем Россини, его тем не менее несколько лет держали под надзором. История о том, будто бы он приспособил партитуру «Гимна» к проавстрийскому тексту и преподнес свое произведение, перевязанное желтой и черной лентами, генералу, командующему австрийцами, возможно, была выдумана любопытным французом по имени Шарль Жан Батист Жако, опубликовавшим в 1855 году в Париже под псевдонимом Эжен де Мирекур лживую и клеветническую книжонку, озаглавленную «Россини». Эту выдумку повторил Энрико Монтадзио в своем «Джоваккино Россини» (Турин, 1862). И как ни странно, эту сплетню повторяет даже Дзанолини в переизданной в 1875 году книге, написанной в 1844 году. (А Эжен де Мирекур был заключен в тюрьму парижской полицией за публикацию клеветы на некоторых выдающихся личностей.)

Россини дважды отвергал подобную выдумку, но при этом сам допустил ошибку, вошедшую потом в легенду. Отрицая в первый раз, он сказал Гиллеру: «Ни слова правды во всем этом. Я сохранял спокойствие; у меня совершенно не было желания шутить с этими суровыми господами». Похоже, это правда. Но более чем через пятьдесят лет после тех событий в Болонье, 19 июня 1864 года, он написал письмо своему палермскому другу Филиппо Сантоканале, где говорит: «Некоторые из моих соотечественников создали мне репутацию реакционера; эти несчастные люди не могут себе представить, что в своей

художественной юности я успешно положил на музыку следующие слова:

*Посмотри, как по всей Италии*
*Возрождаются примеры*
*Доблести и отваги!*
*В битве все увидят,*
*Чего стоим мы, итальянцы!*

А позже, в 1815 году, когда король Мюрат приехал в Болонью со священными обещаниями, я написал «Гимн независимости», исполненный при моем участии в театре «Контавалли». В этом гимне присутствует слово «независимость», которое, хотя само по себе не слишком поэтично, но гимн, исполненный моим, тогда еще звучным, голосом, подхваченный зрителями, хорами и т. д., возбудил живой восторг.

Пустяковая история, придуманная по поводу этого гимна, несколько задела меня; находчивый биограф утверждает, будто бы я вручил этот гимн, переложив на другие стихи [12] , австрийскому генералу Стефанини в честь его возвращения! Ему хотелось приукрасить эту шутку, однако на проявление малодушия Россини не способен.

Я мягок по характеру, но храбр в душе: когда австрийский генерал вернулся в Болонью, я был в Неаполе, сосредоточившись на сочинении оперы для театра «Сан-Карло». Только посмотрите, как рождаются истории!»

Но Россини был в Болонье, а не в Неаполе, когда генерал Стефанини 16 апреля 1815 года добрался до Болоньи. Луи Герольд, двадцатичетырехлетний музыкант, впоследствии автор «Цампы» и «Луга писцов», находился там с 12 по 24 апреля 1815 года; он пишет, что за эти дни встретил нескольких болонских любителей музыки и музыкантов, и среди них Россини, «создававшего себе в тот момент дьявольскую репутацию в Италии». Россини по временам был подвержен невротическим приступам страха; его описание себя как человека «храброго в душе» требует тщательной интерпретации. Страстно желая опровергнуть выдуманную историю, он перепутал последовательность событий, затуманившихся в его сознании по прошествии половины столетия, что, безусловно, не означает, будто бы он был способен на «арьергардный бой», приписываемый ему Эженом де Мирекуром.

А теперь жизнь Россини резко переменилась благодаря вмешательству Доменико Барбаи, представлявшего собой одну из интереснейших фигур в театральной жизни Италии начала XIX

века. Встретились ли эти двое в Болонье, как утверждают первые биографы, или Россини отправился в неаполитанские владения Барбаи в ответ на письмо, приглашающее его туда, или же состоялись обе эти встречи, трудно с точностью определить. Похоже, композитор впервые приехал в Неаполь ранней весной 1815 года, оставался там всего лишь несколько недель, затем вернулся в Болонью, а потом снова направился в Неаполь; в цитировавшемся выше письме Привидали он говорит: «Послезавтра (16 мая 1815 года) уезжаю в Неаполь». Когда Россини впервые увидел перед собой Неаполитанский залив, в прошлом у него оставалось четырнадцать опер, двадцать пять ожидало в будущем. Ему только что минуло двадцать три года.

# Глава 4
# 1815 – 1816

Весной 1815 года Неаполь выходил из ряда политических передряг. Во время наполеоновского междуцарствия с Мюратом в роли короля Неаполитанского с 1808-го по 1815 год Фердинанд IV Бурбон [1] правил в Палермо как фактический король только одной Сицилии. В 1815 году с помощью английских кораблей Неаполь был вновь завоеван австрийскими войсками и возвращен под власть Бурбонов. 22 мая, почти одновременно с приездом Россини в Неаполь, принц Леопольд Салернский, младший брат Фердинанда, въехал в город в окружении австрийских генералов и был встречен без особого энтузиазма толпой неаполитанцев. Сам Фердинанд с триумфом вернулся в Неаполь в июне, чтобы править там еще десять лет как Фердинанд I, король обеих Сицилии, прежде чем в 1825 году ему наследовал его сын Франциск I. Только антибурбоновски настроенные неаполитанцы, количество которых постепенно возрастало, считали себя итальянцами: подданные Фердинанда обычно говорили о прибывших с севера как о «приехавших из Италии».

Страстные поклонники оперы, неаполитанцы имели несколько театров, из них три ведущих: «Сан-Карло», «Дель Фондо» (впоследствии известный как «Меркаданте») и «Нуово»; оперу ставили также до 1820 года в театре «Фьорентини» и время от времени до 1849 года в «Сан-Карлино». На этих сценах были представлены произведения ряда живших в то время композиторов: Валентино Фиораванти (1764-1837), о нем теперь вспоминают в основном как об авторе «Сельских певиц» (1799); в высшей степени почитаемого Джованни Симоне Майра (1763-1845); Джузеппе Моски (1772-1839) и Фердинанда Паэра. Семидесятипятилетнему Джованни Паизиелло (1740-1816) оставался только год жизни. К Доменико Чимарозе (1749-1801) и его лучшим операм относились как к классике. Неаполитанцы в основном воспринимали свой город в качестве оперной, а значит, музыкальной столицы Итальянского полуострова, а следовательно, и Европы. Они считали свой особый тип оперы превосходнейшим образцом музыкальной цивилизации XVIII и XIX веков. В течение какого-то времени консервативных неаполитанских музыкантов и любителей оперы, поклонников Паизиелло и Николы Антонио Цингарелли (1742-1837), предостерегали об угрозе «из Италии», подразумевая Россини, его оперы и его подражателей.

Паизиелло называл Россини «непристойным» композитором, пренебрегающим законами искусства, чуждым хорошего вкуса человеком, чья чрезмерная легкость на композиторском поприще отчасти являлась результатом цепкой памяти. Говорят, что Цингарелли, ставший директором «Сан-Себастьяно» (Королевской музыкальной школы), запрещал своим студентам даже читать партитуры россиниевских опер. В примечании к своей книге о Россини Дзанолини рассказывает о том, как Цингарелли вместе с Россини однажды слушал студенческую оперу в консерватории. В конце он повернулся к Россини и сказал: «Видите? Еще один маэстро, подражающий вам!» «Он поступает неправильно, но я не могу его остановить», – ответил Россини. Следует отметить, что Паизиелло и Цингарелли – это не завистники или какие-то ничтожества, а высокообразованные опытные музыканты, и со своей точки зрения они были абсолютно правы. Россини представлял собой в тот момент самую большую угрозу замечательному, но уже умирающему оперному стилю, последними представителями которого они являлись.

Но самой значительной фигурой в оперной жизни Неаполя стал бывший миланский мальчик при кухне и официант кафе Доменико Барбая (1778-1841). Очень умный, но плохо образованный, проницательный и энергичный, Барбая заложил основы своего состояния, играя на страсти к «фараону» и другим азартным играм, популярным среди миланцев, участников наполеоновского нашествия и прочего военного люда, расположившегося в Ломбардии, а также преуспевающих за их счет деловых людей. Он не только успешно играл сам, но также и взял на откуп азартные игры в фойе «Ла Скала», за которыми играли другие, что приносило ему определенную выгоду. 7 октября 1809 года он переехал в Неаполь, где началось почти непрерывное, длившееся тридцать один год его царствование как главного импресарио города, он получил от правительства Бурбонов субсидию и лицензию на право оперировать театральными игорными столами, как он делал в Милане. Бонвиван и гурман, этот «принц среди импресарио», обладавший большим апломбом, вращался во всех слоях общества, включая королевское. В течение различных периодов он возглавлял «Сан-Карло», «Дель Фондо» и другие неаполитанские театры, иногда по нескольку одновременно, а также временами «Ла Скала» и «Театро делла Каноббиана» в Милане (1826-1832) и «Кернтнертортеатр» и «Театр андер Вьен» в Вене (1821-1828). В 1823-м он заказал Веберу написать «Эврианту» для «Кернтнертортеатра».

После того как 12-13 февраля 1816 года сгорел театр «Сан-

Карло», Барбая пообещал восстановить его в рекордно короткое время, и театр вновь открылся 13 января 1817 года. Когда Фердинанд I, выполняя клятву, данную по возвращении из Палермо в 1815 году, приказал возвести церковь к западу от королевского дворца, Барбая стал фактически подрядчиком, работал с архитектором Антонио Никколини, создавая нечто подобное Пантеону в Риме, и в 1835 году увидел завершенной церковь Сан Франческо ди Паола, до сих пор центральную веху в полукружии пьяцца дель-Плебисцито. К 1843 году известность Барбаи достигла Парижа: в том году он был представлен в «Опера-комик» как персонаж оперы Обера «Сирена» на либретто Скриба.

Барбая сыграл чрезвычайно большую роль в карьере Россини (в отличие от роли в жизни Вебера, Доницетти и Беллини). Он впрямую связан с созданием десяти россиниевских опер. Более того, Изабелла Кольбран, которую все считали тогда любовницей Барбаи, позже стала мадам Россини. Естественно, никаких документальных доказательств связи Барбаи с Кольбран не существовало; невозможно датировать начало связи Кольбран с Россини, хотя кажется безусловным, что она существовала до их брака, последовавшего в 1822 году. Многие болтали, будто Россини украл любовницу у Барбаи. Заслуживает внимания тот факт, что свадьба Россини состоялась как раз месяц спустя после того, как впервые была поставлена в «Сан-Карло» «Зельмира», последняя из неаполитанских опер Россини. Чета Россини отправилась прямо после свадьбы в Вену, где их с нетерпением ждал Барбая, ставший импресарио «Кертнетортеатра», сразу же поставивший там ту же оперу с мадемуазель Кольбран-Россини в заглавной роли. Россини и Барбая, безусловно, не вступали в длительные споры по поводу Кольбран.

С этим человеком, поторговавшись по поводу некоторых деталей, Россини подписал контракт, обязывающий его работать музыкальным руководителем «Сан-Карло» и «Дель Фондо» и сочинять для Неаполя по две оперы в год. Много лет спустя, оглядываясь на это соглашение, Россини сказал: «Если бы только мог, Барбая возложил бы на меня ответственность и за кухню тоже!» Их контракт вступил в действие в 1815 году, предоставив Россини ежегодное жалованье, которое исчислялось суммой в 8000 франков, упоминавшейся самим Россини Гиллеру. Стендаль называет 12 000 франков. Контракт предусматривал, что Россини время от времени будет предоставляться свободное время, чтобы где-либо ставить новые оперы, и во время такого отсутствия в Неаполе Барбая не обязан ему платить.

В статье от 25 сентября 1815 года официальная «Газета

Королевства обеих Сицилии», на которую в дальнейшем автор ссылается как на официальную «Джорнале», упоминает, что Россини покинул Неаполь после (второго?) короткого там пребывания весной 1815 года. Статья сообщает: «Отовсюду приезжают дирижеры, певцы, танцовщицы. Через несколько дней среди прибывших были знаменитый сочинитель балетов [Сальваторе] Вигано; синьор Ле Грос и [Антония] Паллерини, прима-балерина; синьор Луиджи Антонио Дюпор и его молодая супруга, им обоим уже рукоплескали на наших сценах; [синьор Джованни Баттиста] Рубини, которому предстояло петь в театре «Фьорентини»; и наконец, некий синьор Россини, дирижер оркестра, который, по слухам, приехал для того, чтобы поставить одну из своих опер – «Елизавету, королеву Английскую» – на сцене театра «Сан-Карло», где все еще витают отзвуки знаменитых мелодий многоуважаемого синьора Майра «Медеи» и «Кора». В основу оперы, которую Россини заканчивал для «Сан-Карло», самого большого оперного театра в Европе, положено темпераментное псевдоисторическое либретто Джованни Федерико Шмидта [2] . Отражая возросший после Ватерлоо интерес к событиям английской истории, либретто повествовало о предполагаемом эпизоде из личной жизни королевы Елизаветы о ее взаимоотношениях с графом Лестером. Самым важным для Россини в «Елизавете, королеве Английской» было то, что главную партию он писал для Изабеллы Кольбран.

Кольбран обладала настоящим драматическим сопрано с детально разработанной колоратурой. Помимо того что Кольбран пела во всех неаполитанских операх-сериа Россини и многочисленных операх других композиторов, она и сама сочиняла песни. Стендаль и другие авторы пишут, что в ее голосе появились серьезные признаки ухудшения примерно в том году, когда в ее жизнь вошел Россини, но она упорно пела до 1822 года, когда ей исполнилось тридцать семь лет. Эта высокая, прекрасно сложенная, в высшей степени талантливая испанка будет впоследствии напрямую влиять на выбор им либретто и на ту музыку, которую он будет писать с 1815-го по 1823 год. Она никогда не была комической актрисой, ее склонность к великим трагическим ролям привела к тому, что Россини создал только одну по-настоящему комическую оперу в промежутке между «Золушкой» (написанной для Рима в 1817 году) и «Графом Ори», созданным в 1828 году для Парижа в посткольбрановский и поститаль янский период. Любое выражение горечи в адрес Барбаи и Кольбран за то, что они лишили потомство новых онер-буффа, которые Россини мог написать за эти годы, свидетельствует об отсутствии знания опер эпохи Кольбран и

невозможности поставить их надлежащим образом. Когда в 1858 году Россини спросили, кто был величайшей певицей ранних лет его жизни, он ответил: *«Величайшей* была Кольбран, ставшая моей первой женой, но *единственной* – Малибран».

Премьера «Елизаветы, королевы Английской» состоялась в «Сан-Карло» 4 октября 1815 года [3] . Вечер выглядел двойным гала-представлением. Он открывал собой осенний сезон в «Сан-Карло» и, как утверждается в либретто, отмечал именины Франческо, наследного принца обеих Сицилий. Следовательно, премьера исполнялась в присутствии Фердинанда I, Марии Каролины, наследного принца и двора. Опера отмечена важными изменениями в композиции: Россини впервые полностью обошелся без «сухого» речитатива (сэкко). И это еще не все: она также отмечена первой попыткой заставить певцов-виртуозов исполнять написанную для них партию со всеми вокальными украшениями, выписанными автором как неотъемлемая часть партитуры. Тщательная разработанность и широта, с которой он оркестровал «Елизавету», стала возможной благодаря тому, что в распоряжении Россини оказался превосходный оркестр «Сан-Карло» и его талантливый дирижер Джузеппе Феста. Скрупулезно разработанная вокальная линия «Елизаветы» рассчитана на особые редкие способности Кольбран и их восторженный прием со стороны любящей фиоритуры неаполитанской публики.

Те, кто приобрел печатные либретто для премьеры «Елизаветы», могли прочесть следующий комментарий либреттиста, Джованни Федерико Шмидта: «Неопубликованный сюжет этой драмы, написанной в прозе синьором адвокатом Карло Федеричи, взят из английского романа «Кенильворт» Скотта и был поставлен в прошлом году в театре «Дель Фондо». Успех, который он в результате обрел, побудил администрацию театра обратиться ко мне с просьбой приспособить его к музыке. Оригинал рукописи [пьесы Федеричи] не был мне доступен (он принадлежит труппе актеров, покинувших Неаполь несколько месяцев назад). Посетив ряд представлений, я сымпровизировал, насколько позволяла мне память, сократил пять очень длинных актов в прозе до двух коротких в стихах. В результате я не могу назвать себя автором, мне принадлежат только слова и незначительные изменения, к которым принуждают меня законы современного оперного театра. *Джованни Шмидт,* поэт, нанятый королевским театром Неаполя».

«Елизавета» с первого вечера своей премьеры была встречена с восторгом и отмела упорное неприятие неаполитанцев приехавшего с севера и обласканного похвалами композитора. Одновременно с представлениями «Елизаветы» в «Сан-Карло»

Россини порадовал другую часть неаполитанских зрителей «Итальянкой в Алжире» в «Фьорентини», что тоже пошло ему на пользу. Опера шла в «Сан-Карло» весь октябрь, затем ее снова поставили 26 декабря, открыв зимний сезон. Королю Фердинанду, по слухам, так понравилась опера, что он приказал Цингарелли снять запрет на чтение партитур Россини студентами Сан-Себастьяно. «Елизавета» с блеском оправдала решение Барбаи пригласить Россини в Неаполь. Но она не стала наиболее распространенной, подолгу идущей оперой отчасти потому, что не было второй Кольбран, которая пела и играла бы заглавную роль.

18 августа 1838 года, почти через двадцать три года после премьеры «Елизаветы» (к этому времени она была поставлена по крайней мере в тридцати итальянских и иностранных городах), Россини отвечал из Болоньи импресарио по имени Бандини, обратившемуся к нему из Флоренции с просьбой дать совет по поводу постановки этой оперы в театре «Пергола»: «Я не смогу дать вам совета по поводу «Елизаветы», так как все воспоминания о костюмах, декорациях и т. д. испарились из моей памяти. Есть оперы, которые лучше оставить в покое. Дайте публике, любящей новизну, новую музыку, но не забывайте старомодного композитора, который к тому же является вашим другом». Бандини пренебрег советом Россини: представление в «Перголе» состоялось. Но к 1840 году «Елизавета» совершенно сошла с оперной сцены.

Для «Елизаветы, королевы Английской» использовалась увертюра «Аврелиана в Пальмире», ее оркестровка была переработана, чтобы соответствовать размеру оркестра «Сан-Карло» и способностям музыкантов. Большое крещендо увертюры вновь появляется в самой опере как завершение финала первого акта. Оркестровая прелюдия к сцене в тюрьме второго акта заимствована из «Кира в Вавилоне». Каватина из первого акта «Елизаветы», перенесенная из «Аврелиана», стала второй частью «В полуночной тишине» в «Севильском цирюльнике». Это снова показывает, что у Россини не было ярко выраженного ощущения, что опера-сериа постоянно требует музыки совершенно иного типа, нежели опера-буффа: часто простое изменение темпа трансформирует в его глазах один тип в другой.

По не совсем ясной причине – возможно, потому, что Россини ранее согласился руководить постановкой одной из своих опер для Пьетро Картони и Винченцо Де Сантиса, двух импресарио театра «Балле» в Риме, – он не сразу приступил к выполнению той части своего контракта с Барбаей, которая требовала от него сочинять для Неаполя по две новых оперы каждый год: его вторая

неаполитанская опера «Газета» будет поставлена только почти через год после премьеры «Елизаветы». К концу октября или началу ноября он был в Риме, городе, проявлявшем в высшей степени одобрительный интерес к «Деметрио и Полибио», «Удачному кораблекрушению» («Итальянка в Алжире»), «Счастливому обману» и «Танкреду». Там он руководил постановкой «Турка в Италии» в театре «Балле». Оперу здесь настолько тепло встретили, что исполняли весь ноябрь и декабрь.

Россини также пообещал написать одну оперу для «Балле». Картони и Де Сантис предоставили ему либретто двухактной драмы, озаглавленной «Торвальдо и Дорлиска», первого произведения молодого римского любителя Чезаре Стербини [4] , которому, как пишет Радичотти, «суждено было внести свой вклад в многочисленное число неудач, заполонивших тогда итальянский музыкальный театр». Его «Торвальдо и Дорлиска» представляет собой оперу-сериа, в которую только один персонаж вносит комический элемент. Оперу исполнили в первый раз в театре «Балле» 26 декабря 1815 года [5] , менее чем за два месяца до того, как Рим услышал премьеру «Севильского цирюльника». Эти месяцы Россини провел в Риме. «Счастливый обман» также исполнили в «Балле» во время карнавального сезона.

Джельтруда Ригетти-Джорджи сообщает, что, когда Россини писал матери о приеме, оказанном «Торвальдо и Дорлиске», бутыль («фиаско»), нарисованная им на конверте, была значительно меньше той, которую он нарисовал год назад, сообщая ей о провале «Сигизмондо». Автор римской «Нотиции дель джорно» от 18 января 1816 года говорит: «Новая опера-серпа под названием «Торвальдо и Дорлиска» на музыку синьора маэстро Россини не оправдала возлагаемых на нее не без оснований надежд. Следует отметить, что сюжет весьма унылого и неинтересного либретто не пробудил Гомера ото сна – знаменитого автора «Танкреда», «Пробного камня» и т. д. можно было узнать только в интродукции и в начале трио».

Азеведо первым записал анекдот, содержащийся во многих книгах о Россини. Якобы Россини по приезде в Рим неоднократно пользовался услугами цирюльника. Когда приблизилось время первой оркестровой репетиции «Торвальдо и Дорлиски», его цирюльник, уходя, сказал Россини: «До скорой встречи». Удивленный Россини спросил, что это значит, и цирюльник ответил: «Я первый кларнетист оркестра». Россини понял, что он на репетиции может смертельно оскорбить человека, каждый день держащего у его горла острие, поэтому на следующий день только после того, как его побрили, он указал музыканту на его ошибки. Бедняга, растроганный столь необычным деликатным

обращением, изо всех сил старался угодить своему знаменитому клиенту.

За одиннадцать дней до первого исполнения «Торвальдо и Дорлиски» в «Балле» Россини подписал контракт на новую оперу с герцогом Франческо Сфорца-Чезарини, хозяином и импресарио театра «Торре Арджентина», который был чрезвычайно предан опере и вкладывал в свой театр с каждым годом все больше средств. Некоторые условия этого контракта кажутся сейчас странными, но они были вполне обычными для 1815 года. Гонорар Россини, равный приблизительно 1250 долларам в сегодняшнем эквиваленте, был достаточно высок для того времени, но расходные книги «Арджентины» за 1816 год свидетельствуют, что трое из певцов (Ригетти-Джорджи, Мануэль Гарсия и Луиджи Дзамбони) получали больше; к примеру, широко известный Гарсия получил приблизительно 3800 долларов. Условия контракта предусматривали, что композитор должен принять любое либретто, предложенное ему импресарио, написать оперу за пять недель, адаптировать ее музыку к голосам и требованиям певцов, присутствовать во время репетиций, во время первых трех представлений выступать в роли аккомпаниатора. Такие условия, несомненно, показались бы композитору XX века безумными. Неудивительно, что десять лет спустя Доницетти напишет Майру: «Что ж, я знал с самого начала, что профессия бедного композитора принадлежит к самым несчастным, и только необходимость заставляет меня держаться за нее».

Когда Сфорца-Чезарини подписал контракт с Россини, он ощущал необходимость жесткой экономии – его собственное состояние было небезграничным. Публика привыкла к вечерним развлечениям, когда балет добавляется к опере, она чрезвычайно критически относилась к певцам. Герцог чувствовал, что не способен нанять соответствующую балетную труппу, и имел все основания опасаться, что отсутствие танцев (возможно, даже в большей мере отсутствие танцовщиц) отрицательно скажется на продаже билетов. Такая перспектива, в свою очередь, вызвала необходимость нанять певцов, которые не требовали бы чрезмерно большой оплаты, хотя, конечно, ему все-таки пришлось иметь одну звезду первой величины, в данном случае Гарсия. Только через пять дней после подписания контракта с Россини Сфорца-Чезарини смог успокоиться, почувствовав наконец уверенность, что у него есть труппа, чтобы исполнить оперу. Постановка этой оперы на подмостках его театра была назначена через семь недель (в действительности прошло шестьдесят семь дней между датой соглашения и премьерой).

Сфорца-Чезарини сначала обратился к Якопо Ферретти, чтобы заказать либретто для новой оперы-буффа Россини. Ферретти предоставил текст, в котором офицер, хозяйка трактира и адвокат составили любовный треугольник. Отвергнув его как слишком заурядный, Сфорца-Чезарини прибегнул к помощи Чезаре Стербини, взявшего на себя труд по составлению либретто, но только после значительного нажима со стороны как Россини, так и импресарио. Сюжет, почерпнутый из «Севильского цирюльника» Бомарше, было легко переделать в либретто, так как сам Бомарше относился к нему как к тексту для комической оперы, приспособив для нее песни, собранные им в Испании. Таким образом, она дробилась на арии, дуэты, другие ансамбли и речитативы. К тому же уже существовала знаменитая опера на тот же сюжет: «Севильский цирюльник» Паизиелло был впервые исполнен в Санкт-Петербурге 26 сентября 1782 года и позже ставился во многих итальянских театрах, повсюду в Европе и Америке. Его либретто, написанное Джузеппе Петрозеллини, существовало в напечатанном виде и было доступно Стербини и Россини, предоставив им кое-какие намеки, как сделать и чего не следует повторять.

Россини, как говорят, зная о болезненном самолюбии престарелого Паизиелло и желая заранее обезоружить паизиеллистов, написал старому композитору в очень уважительных тонах письмо, объясняя, как и почему он использует тему, уже обессмертившую себя в опере, и Паизиелло, предположительно, ответил, что не испытывает обиды и желает новой опере успеха. Ригетти-Джорджи сообщает: «Россини не писал Паизиелло, как принято считать, полагая, что разные художники могут по-разному подходить к одному и тому же сюжету». Ее объяснение не только опровергает тот факт, что опера Паизиелло рассматривалась многими итальянцами как священная классика, но к тому же имеет в своей основе недостаточную информацию. 22 апреля 1860 года Россини обратился к своему французскому почитателю Ситиво: «Я написал письмо Паизиелло, объяснив ему, что не имею намерения состязаться с ним, сознавая его превосходство, но просто хочу поработать с сюжетом, который мне нравится, в то же время избегая, насколько возможно, точных ситуаций его либретто...» [6] Дальнейшая попытка предотвратить гнев паизиеллистов приняла форму «Обращения к публике», напечатанного в качестве предисловия к первому либретто оперы, первоначально озаглавленному «Альмавива», в отличие от оперы Паизиелло.

Стербини сдержал свое обещание написать либретто за

двенадцать дней. Приступив к работе 18 января 1816 года, он закончил первый акт 25 января, а второй акт – 29 января. Россини доставил законченный первый акт хормейстеру «Арджентины» 6 февраля. Отдельные части были скопированы за ночь в надежде, что первая репетиция состоится на следующий день. Но в ночь на 7 февраля произошла трагедия, усугубившая смятение: в возрасте сорока четырех лет от удара скончался Сфорца-Чезарини, что, возможно, объясняется его напряженной работой. Его преемник Никола Ратти, Россини и другие сподвижники не могли позволить себе много времени на оплакивание: новую оперу нужно было поставить как можно скорее, и не только ради «Арджентины» и выполнения контракта, который не аннулировала смерть хозяина-импресарио, но также ради вдовы и детей Сфорца-Чезарини, чей отощавший бумажник должны были пополнить доходы от представления.

Существуют многочисленные версии, будто бы Россини сочинил и оркестровал «Севильского цирюльника» за восемь дней (Джозеф-Луи д'Ортиг, цитируя, как он утверждает, Мануэля Гарсия); за одиннадцать дней (Монтадзио); за тринадцать дней (Феликс Клеман) или за четырнадцать дней (Лодовико Сеттимо Сильвестри). Подтвержденные документально даты свидетельствуют только о том, что Россини «не слишком много времени проводил за работой над ней», как утверждает Ригетти-Джорджи. А Радичотти пишет: «Принимая гипотезу, будто в целях сохранения времени либреттист передавал маэстро страницы своей рукописи одну за другой по мере того, как их сочинял, с момента доставки первых страниц и постановки партитуры прошел ровно месяц, но из этого мы должны вычесть дюжину дней, требующихся на репетиции и все остальное [7] ; так что у Россини было не более девятнадцати или двадцати дней на сочинение. Таким образом, шестьсот бессмертных страниц этого шедевра были задуманы и сочинены за период времени, необходимый быстрому переписчику, чтобы скопировать их! Настоящее чудо!»

Через шестьдесят девять лет после римской премьеры «Севильского цирюльника» Верди, приступивший к созданию «Отелло», написал Джулио Рикорди: «Возможно, кто-то скажет, что Мейербер был медлительным, но я отвечу, что Бах, Гендель, Моцарт и Россини написали «Израиль в Египте» за пятнадцать дней, «Дон Жуана» за месяц, «Цирюльника» за семнадцать или восемнадцать дней! – и добавляет: – Но эти люди помимо своего воображения не истощили свою кровь, были хорошо сбалансированными натурами и знали, чего хотели. Они не испытывали необходимости черпать вдохновение у других или

поступать так, как делают современники в духе Шопена, Мендельсона, Гуно и т. д. Они писали спонтанно, как чувствовали, и создавали шедевры, которые хотя и имели неровности, недочеты, даже неправильности, но в большинстве своем являли собой черты гениальности... Аминь». А в 1898 году, выражая Камиллу Беллегу благодарность за экземпляр его «Музыкантов», Верди пишет: «Вы многое можете говорить о Россини и о Беллини, и все это, возможно, и правда, но я все равно считаю, что «Севильский цирюльник» по своему обилию идей, по яркости комического звучания и правде декламации является самой прекрасной из всех существующих опер-буффа».

Хроникеры, сомневаясь в том, что Россини мог написать так много музыки столь высокого качества за столь короткий период времени, объясняют это тем, что он порой использовал уже написанную увертюру и вставлял музыкальные фрагменты из ранних опер в новые партитуры. Но хранящаяся в Консерватории Дж.Б. Мартини в Болонье партитура из 600 страниц не включает в себя увертюры. Исполняемая теперь в «Севильском цирюльнике» увертюра использовалась для «Аврелиана в Пальмире» в 1813 году, с небольшими изменениями для «Елизаветы, королевы Английской» в 1815 году и, возможно, для «Странного случая» в 1811 году. Существовало предположение, будто увертюра, которую Россини написал специально для «Альмавивы» на основе испанских мелодий, предоставленных ему Мануэлем Гарсия, была потеряна. Безусловно, что Россини написал или приспособил для этой оперы другую увертюру, чем та, что исполняется сейчас.

Россини отдал автограф партитуры оперы профессору Байетти, когда Леон Эскюдье решил опубликовать ее в Париже. Россини написал оттуда своему другу Доменико Ливерани и попросил попытаться разыскать пропавшую увертюру и сцену Урока в Болонье. 12 июня 1866 года, узнав от Ливерани, что недостающие фрагменты найти не удалось, Россини написал ему: «Благодарю Вас за беспокойство, которое Вы приняли на себя, пытаясь отыскать (в моем так называемом автографе «Цирюльника») оригинал моей увертюры и фрагментов для Урока. Кому они могут сейчас принадлежать? Терпение... Эскюдье хотел сделать в пару к «Дон Жуану» полное издание «Цирюльника» в соответствии с моим оригиналом, и я надеялся, что смогу помочь ему приобрести измененные фрагменты, но судьба распорядилась по-иному».

Заимствованные музыкальные фрагменты в составе «Севильского цирюльника» главным образом следующие:

из «Брачного векселя»: из заключительной части арии Фанни

«Я хотела бы выразить радость» – мелодия, использовавшаяся в дуэте первого акта Розины и Фигаро «Так, значит, я… ты меня не обманываешь» от слов «Ах, только ты, любовь»;

из «Синьора Брускино»: четыре с половиной такта мелодии дуэта бас – сопрано: «Два хора – это такая волокита», мотив, использованный для оркестра во время арии Бартоло «Доктору вроде меня» до слов «Конфеты для девушки, вышивку – на барабан»;

из «Аврелиана в Пальмире»: первые восемь тактов рондо Арзаче «Не покидай меня в такой момент», у Розины «Я так безропотна» («В полуночной тишине»), а также первые шесть тактов хора священников «Супруга великого Озириса» («Скоро восток золотою») Альмавивы и из дуэта Арзаче и Дзенобии – начале арии Базилио «Клевета как ветерок»;

из кантаты «Элье и Ирена»: мелодия, отдающаяся эхом в части аллегро «Вы, любящие, да оплакивайте», в трио второго акта «Ах, какой удар» со слов Розины «Счастливые, сладостные узы, согласные моим желаниям»;

из «Сигизмондо»: из вступительного хора ко второму акту «По секрету взывающим к нам» – использованный для вступительного хора «Тише, тише», а также из дуэта в первом акте Ладислао – Альдимиры – в крещендо «Клевета»;

из других композиторов (на которые указывает Радичотти): из Гайдна «Времена года», – мотив арии Симона в части аллегро трио второго акта со слов Фигаро «Тише, тише, осторожней…», из «Весталки» Спонтини (финала второго акта) – мелодия финала первого акта со слов «Мне кажется, что моя голова лежит на ужасающей наковальне» .

Радичотти отметил, что мелодию Спонтини цитировал также Никола Антонио Манфроче в своей опере «Гекуба» («Сан-Карло», Неаполь, 1813 год).

Так как список «заимствований» недостаточен для того, чтобы объяснить быстроту, с которой Россини сочинил «Цирюльника», авторы размышляют о том, не нанял ли он соавтора, хотя бы для написания речитативов, причем среди кандидатов чаще всего называют имена Мануэля Гарсия, Луиджи Дзамбони и Пьетро Романи. Но автограф партитуры, хранящийся в Болонье, полностью написан рукой Россини и явно написан последовательно. Далее, чаще всего сотрудником называют Романи, утверждая, что он был дирижером, руководящим репетициями «Арджентины», когда там ставился «Альмавива». Но это не так. Названную должность занимал тогда Камилло Анжелини. В том сезоне Романи вообще не упоминается в платежной ведомости «Арджентины». Что касается Романи, то он

действительно написал арию «Не хватает листка», которой долго заменяли самую трудную арию Россини для Бартоло «Доктору вроде меня». Романи осуществил эту замену из-за ограниченных возможностей комика Паоло Розика для представления «Цирюльника» в театре «Пергола» во Флоренции в ноябре 1816 года, девять месяцев спустя после того, как россиниевская ария «Доктору вроде меня» была превосходно исполнена в Риме Бартоломео Боттичелли, первым Бартоло.

Мы должны принять к сведению тот факт, скорее удивительный, чем невероятный, что Россини сочинил и оркестровал «Севильского цирюльника» менее чем за три недели.

Россини, Стербини и, возможно, новый импресарио «Арджентины» испытывали беспокойство по поводу того, как публика прореагирует на новую постановку темы, нашедшей отражение в столь любимой опере Паизиелло. Напечатанное либретто, изданное для продажи среди первых зрителей, содержит следующее обращение к публике:

«Альмавива, или Тщетная предосторожность», комедия синьора Бомарше, с заново написанными стихами, адаптированная для современного итальянского музыкального театра римским поэтом Чезаре Стербини для постановки в благородном театре «Торре Арджентина» во время карнавала 1816 года на музыку маэстро Джоакино Россини. Рим...

Комедия синьора Бомарше, озаглавленная «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность», представляемая в Риме, переработана в комическую драму под названием «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Это сделано с целью убедить публику в чувстве уважения и почтения, испытываемого создателем настоящей драмы по отношению к знаменитому Паизиелло, создавшему произведение под оригинальным названием.

Призванный взяться за столь же трудное задание, синьор маэстро Джоакино Россини, дабы не заслужить упрека в дерзких помыслах соперничать с бессмертным предшественником, настоятельно потребовал, чтобы «Севильский цирюльник» был снабжен заново написанными стихами и чтобы к нему были добавлены новые сцены для музыкальных номеров, которые отвечали бы современным театральным вкусам, столь изменившимся с того времени, когда писал свою музыку прославленный Паизиелло.

Некоторые из упомянутых выше различий между текстом предлагаемой оперы и французской комедией были вызваны необходимостью включить в данное произведение хоры, что диктуется и современными обычаями, а также тем, что в театре

таких больших размеров музыка призвана произвести должное впечатление. Почтенная публика уведомляется обо всем этом в оправдание автора новой оперы, который без стечения столь важных обстоятельств не осмелился бы ввести даже малейшие изменения во французскую пьесу, уже встреченную бурными аплодисментами по всей Европе».

Первое представление «Альмавивы, или Тщетной предосторожности» состоялось в театре «Арджентина» в Риме 20 февраля 1816 года. Состав исполнителей был следующим: Джельтруда Ригетти-Джорджи (Розина), Элизабетта Луазале (Берта), Мануэль Гарсия (Альмавива), Луиджи Дзамбони (Фигаро), Бартоломео Боттичелли (Бартоло), Дзенобио Витарелли (Базилио), пользующийся репутацией йеттаторе, то есть человека, имеющего дурной глаз, и Паоло Бьяджелли (Фьорелло) [8] . То, что действительно произошло в тот вечер в «Арджентине», настолько переплелось с легендой, что теперь невозможно полностью восстановить фактический ход событий.

22 марта 1860 года Россини писал французскому поклоннику по имени Ситиво, попросившему коротко сообщить о замысле и первом исполнении «Цирюльника»: «В 1815 году меня пригласили в Рим для того, чтобы написать для театра «Балле» оперу «Торвальдо и Дорлиска», пользовавшуюся большим успехом. Среди исполнителей были Галли, Донцелли и Реморини, самые прекрасные голоса, которые мне когда-либо доводилось слышать. Герцог Чезарини, хозяин театра «Арджентина» и его директор в тот карнавальный сезон, сочтя, что дела с его предприятием обстоят довольно плачевно, попросил меня (срочно) написать оперу до конца сезона. Я принял предложение и, заручившись поддержкой Стербини, бесценного секретаря и поэта, принялся за поиски темы, которую можно было бы положить на музыку. Выбор пал на «Севильского цирюльника», я приступил к работе, и за тринадцать дней она была закончена [9] . Среди исполнителей были знаменитые Гарсия, Дзамбони и Джорджи-Ригетти. Я написал письмо Паизиелло, сообщив ему, что не хочу вступать с ним в состязание, вполне сознавая его превосходство, но просто хочу поработать над понравившимся мне сюжетом и, насколько возможно, избежать некоторых положений его либретто. Приняв такие меры, я надеялся оградить себя от нападок его друзей и почитателей. Как я ошибался! Как только появилась моя опера, они, словно дикие звери, набросились на молоденького безбородого маэстро, и первое же представление вызвало бурю. Однако меня это не слишком беспокоило, и, пока зрители свистели, я аплодировал исполнителям. Налетевший шторм, вызванный «Цирюльником», обладавшим превосходной бритвой

(Бомарше), побрил бороды римлянам настолько чисто, что я мог праздновать победу».

Согласно Азеведо, смех и свист начались сразу же, как только Россини появился в своем красновато-коричневом костюме с золотыми пуговицами в испанском стиле, подаренном ему Барбаей, чтобы надеть по этому случаю. «Сторонники старых композиторов были слишком консервативными и не могли даже предположить, будто человек, носящий костюм такого цвета, способен обладать хоть малейшим проблеском гениальности, и что его музыка стоит того, чтобы ее можно было хоть на мгновение послушать». Но это было только начало. Когда на сцену вышел Витарелли в оригинальном гриме, на который очень рассчитывал, он споткнулся о люк, упал и сильно ударился, основательно поранив лицо и чуть не сломав нос. «Веселые зрители, подобно своим предкам, посетителям «Колизея», с радостью смотрели на этот поток крови, – писал Азеведо. – Они смеялись, аплодировали, требовали повторения – одним словом, производили отвратительный шум. Некоторые зрители, сочтя это падение частью роли, разгневались и запротестовали против дурного вкуса.

При таких «ободряющих» условиях раненому Витарелли пришлось спеть несравненную арию «Клевета». Чтобы остановить кровь, ему приходилось все время подносить к носу платок, который он держал в руке, и каждый раз, когда он позволял себе этот жест, столь необходимый в подобной ситуации, со всех концов зала раздавались свистки и крики... В довершение несчастий во время великолепного финала на сцене появилась кошка и смешалась с исполнителями. Превосходный Фигаро (Дзамбони) прогнал ее, но она вернулась с другой стороны и прыгнула на руки Бартоло (Боттичелли). Злосчастная воспитанница доктора и почтенная Марселина (Берта), опасаясь быть оцарапанными, поспешно уклонялись от чудовищных прыжков обезумевшего животного, сторонящегося только шпаги начальника патруля, а милосердная публика звала кошку, имитировала ее мяуканье и поощряла ее голосом и жестами продолжать исполнять ее импровизированную роль».

Ригетти-Джорджи вспоминает, что публика освистала ее, когда она в первый раз на короткое время появилась, чтобы пропеть «Продолжайте, я слушаю вас», зрители не стали слушать ни каватину Фигаро в исполнении Дзамбони, ни дуэт, исполненный им вместе с Альмавивой (Гарсия), но приветствовали ее тремя взрывами аплодисментов после «В полуночной тишине», тем самым заставив ее поверить, будто все идет хорошо. «Затем мы с Дзамбони спели прекрасный дуэт

Розины и Фигаро, и зависть, дошедшая до неистовства, дала себе волю. Освистываемые со всех сторон публикой, мы добрались до финала... Смех, крики, громкий свист; никакой тишины, только та, при которой шум еще слышнее. После исполненного в унисон «Этого случая» кто-то закричал: «Мы присутствуем на похоронах Г[ерцога] Ч[езарини]!» Она затрудняется описать «оскорбления, которым подвергался Россини, бесстрастно сидевший за чембало, всем своим видом говоривший: «Прости этих людей, о Аполлон, ибо они не ведают, что творят». Когда первый акт закончился, Россини стал аплодировать, но не своей опере, как обычно считалось, а певцам... Многих это оскорбило, и этого оказалось достаточно, чтобы предопределить исход второго акта. Россини покинул театр, словно равнодушный зритель. Потрясенная всем произошедшим, я приехала к нему, чтобы утешить его, но ему не нужны были мои утешения, он спокойно спал.

На следующий день Россини убрал из партитуры то, что, казалось, заслуживало порицания, затем объявил себя больным, по-видимому, для того, чтобы не появляться у чембало. А тем временем римляне пришли в себя и решили, что должны по крайней мере выслушать всю оперу целиком, а затем оценить по справедливости. Они снова пришли в театр и вели себя чрезвычайно тихо. Оперу приветствовали дружными аплодисментами. Затем мы отправились к притворившемуся больным композитору, лежавшему в постели в окружении многих римских знаменитостей, пришедших высказать ему восхищение по поводу превосходной работы. Аплодисменты были еще более сильными после третьего исполнения».

Подробности поведения Россини во время второго представления описаны маркизом Сальваторе ди Кастроне, процитировавшим следующее воспоминание Россини: «Я остался дома один, пытался писать, сочинять музыку, чтобы отвлечься, но мысли были обращены к другому. С часами в руке, считая минуты, взволнованный, я сыграл и спел себе увертюру и первый акт. Затем мною овладело непреодолимое любопытство и нетерпение. Меня сжигало желание узнать, как принимают мою музыку во время второй постановки. Я решил одеться и выйти, когда услышал внизу на улице дьявольский шум». Если этот «шум» создали «многие римские знаменитости», пришедшие поздравить его, он, наверное, опять лег в постель, чтобы принять их, снова сказавшись «больным», и, окруженный лестью, оставался там, когда появилась его Розина.

Другое мнение о том, что произошло в отеле, где остановился композитор в вечер второй постановки «Цирюльника», основывается, по-видимому, на собственном описании Россини.

Из брошюры Эдмона Мишотта «Вечер с Россини в Бо-Сежур» (Пасси, 1858): «Я мирно спал, но, внезапно разбуженный оглушительным шумом на сцене, сопровождавшимся ярким светом факелов, я встал и увидел, что толпа направляется к моему отелю. Все еще в полусне и находясь под впечатлением прошлой ночи, я подумал, что они идут с намерением сжечь здание, и бросился спасаться в конюшнях на заднем дворе. И вдруг, о чудо, я услышал, как Гарсия зовет меня во весь голос. Наконец, он нашел меня. «Поторапливайся, идем, прислушайся ко всем этим крикам *bravo, bravissimo Figaro*. Беспримерный успех. Улица полна народа. Все хотят видеть тебя». – «Передай им, – ответил я, все еще удрученный из-за своего испорченного нового костюма, – что плевать я хотел на них, их браво и все прочее. Не выйду отсюда». Не знаю, в каких выражениях передал бедный Гарсия мой отказ этой буйной толпе… но ему подбили глаз апельсином, так что появился синяк, не проходивший несколько дней. Тем временем шум на улице все возрастал. Вскоре прибежал запыхавшийся владелец гостиницы. «Если вы не выйдете, они подожгут здание. Они уже бьют окна…» – «Это ваше личное дело, – заявил я ему. – Не стойте у окон… Что касается меня, я остаюсь здесь». Наконец, раздался треск разбивающихся стекол… Затем уставшая от сражения толпа разошлась. Я покинул свое убежище и вернулся в постель. К несчастью, эти бандиты выбили стекла в двух окнах напротив моей кровати. Был январь. Я солгал бы, если бы стал утверждать, будто проникающий в мою комнату ледяной воздух доставил мне приятную ночь».

«Севильского цирюльника» исполнили в Риме в 1816 году не более семи раз: 27 февраля сезон в «Арджентине» закончился. В течение последующих пяти лет опера не шла в Риме. Однако в этот период она со все возрастающим успехом демонстрировалась в других местах. В сентябре 1816 года в Болонье ее впервые объявили в афишах под ныне существующим названием; позже, в этом же году, ее исполнили во Флоренции. Впоследствии она быстро распространилась по всей Италии, и, начиная с представления в театре Ее Величества, состоявшегося 10 марта 1818 года в Лондоне, стала ставиться за границей. Ко времени возвращения в Рим в 1821 году история оперы уже насчитывала тысячи спектаклей по всему миру.

Один из ранних отзывов на «Цирюльника» остается наиболее впечатляющим из-за его источника. 19 апреля 1820 года Стендаль написал своему другу барону Адольфу де Маресте: «Россини сделал пять опер, как всегда копируя; «Сорока-воровка» – попытка вырваться из этого круга; посмотрю. Что касается «Цирюльника» – сплавьте четыре оперы Чимарозы и две Паизиелло с симфонией

Бетховена, оживите все это посредством восьмых и множества тридцать вторых нот, и вы будете иметь «Цирюльника», недостойного занять место рядом с «Пробным камнем», «Танкредом» и «Итальянкой в Алжире»...» Эти фразы были написаны менее чем за четыре года до того, как Стендаль опубликовал свою полную почитания книгу «Жизнь Россини».

Во время последних репетиций «Альмавивы» в «Арджентине» Россини, наверное, слышал, что в Неаполе в ночь с 13 на 14 февраля сгорел театр «Сан-Карло». Но он не мог знать, каким образом этот большой пожар повлияет на его будущее или его положение по отношению к Барбае, когда 29 февраля в свой двадцать четвертый день рождения подписал договор с Пьетро Картони на создание для театра «Балле» в Риме оперы, которая превратится в «Золушку». Назначив эту встречу на день святого Стефана (26 декабря 1816 года), он смог вернуться в Неаполь и приступить к выполнению оговоренных контрактом обязательств и, по всей вероятности, в объятия своей высокомерной, красивой и надменной возлюбленной – испанки Изабеллы Кольбран.

# Глава 5
# 1816 – 1817

24 апреля 1816 года в Неаполе был подписан брачный контракт между Каролиной Фердинандой Луиджей, старшей дочерью наследного принца обеих Сицилии, и Карлом Фердинандом, герцогом де Берри, вторым сыном будущего короля Франции Карла X. Театр «Сан-Карло» лежал в руинах после пожара, поэтому первое исполнение необычайно длинной и тщательно разработанной свадебной кантаты «Свадьба Фетиды и Пелея» состоялось в театре «Дель Фондо». Комический бас Маттео Порто, слишком чувствительно относившийся к своему уже не слишком юному возрасту, очень огорчился, когда ему предоставили роль бога реки. Тогда Россини сказал ему: «Вы опасаетесь, что эта роль состарит вас. Успокойтесь, друг мой, вам поручено изобразить реку в возрасте между 30 и 35 годами!» Азеведо пишет: «Величайшая радость пришла на место черной меланхолии, и, не требуя свидетельства о рождении реки, которую должен был воплощать, он принялся за новую роль с большой любовью, вкладывая на репетициях и во время представления все усердие, на какое только был способен. Андреа Ноццари, исполнявший роль Иова, чувствовал себя в равной мере несчастным: ему пришлось петь подвешенным над сценой в круглой раме, изображающей солнце. Он задерживал начало репетиций, требуя доказательств своей безопасности.

30 апреля Антония Оливьери Россини, бабушка композитора по отцовской линии, умерла в Пезаро в возрасте восьмидесяти одного года. Она заменяла мальчику мать, когда его родители отправлялись на гастроли по провинции. Но по-видимому, он не поехал в Пезаро на ее похороны – он не мог позволить себе отсутствовать в Неаполе несколько дней, необходимых для поездки туда и обратно. В последующие месяцы он был занят первой в Неаполе постановкой «Танкреда» в театре «Дель Фондо». А также он согласился написать двухактную оперу-буффа для театра «Фьорентини» – она будет поставлена под названием «Газета, или Брак по конкурсу». Это либретто, написанное Джузеппе Паломбой, было основано на пьесе Гольдони «Брак по конкурсу», для постановки Россини его переработал Андреа Леоне Тоттола. В начале августа 1816 года официальная «Джорнале» писала об обещанной новой опере Россини: «Все утверждают, будто она вот-вот появится, все с нетерпением ждут ее, но, к сожалению, она пока еще не отвечает единодушным

пожеланиям публики, раздраженной бесконечными репетициями старого вздора». Та же газета, сообщая позже в том же месяце о подготовке к постановке «Танкреда» в театре «Дель Фондо», вновь обращалась к этой теме: «Мы надеемся, что теперь синьор Россини, освободившись от этой задачи, захочет обратить более пристальное внимание на «Брак по конкурсу», обещанный театру «Фьорентини», уже давно добивающемуся какого-нибудь нового произведения».

Премьера «Газеты» состоялась в театре «Фьорентини» 26 сентября 1816 года [1] . Объявленная как музыкальная драма, она в действительности представляла собой оперу-буффа. Она оказалась неудачей, ее исполняли всего несколько вечеров, никогда не возобновляли в Неаполе и нигде больше не ставили при жизни Россини. Но нельзя сказать, будто в «Газете» полностью отсутствовали характерные для Россини привлекательные черты: особым очарованием отличается ария Лизетты «Быстро говорю», ария для мадам Розы и большие музыкальные фрагменты для дона Помпонио Сторьоне, в которой он настойчиво и громогласно перечисляет законы стран мира.

Неудача «Газеты» стала всего лишь коротким спадом в стремительно восходящей карьере Россини. Прежде чем вернуться в Рим и исполнить свой контракт с театром «Балле», Россини сначала пришлось выполнить соглашение с Барбаей, на этот раз написав трехактную оперу-сериа, в которой была роль для Кольбран. Ее либретто представляло собой выхолощенную трагедию Шекспира «Отелло» и являлось результатом кропотливого труда чрезвычайно яркого человека, маркиза Франческо Берио ди Сальсы, который два года спустя представит Россини текст для «Риччардо и Зораиды».

Берио ди Сальса был состоятельным литературным дилетантом, принадлежавшим к неаполитанской знати. Говорили, что он знал наизусть большие фрагменты из Гомера, Софокла, Теренса, Корнеля, Альфьери и Шекспира. Стендаль так писал о нем: «Очаровательный как светский человек, он был совершенно лишен поэтического таланта». Леди Морган, описывая неаполитанские салоны, которые посещала зимой 1820 года, вспоминает: «Салон маркиза Берио характеризует собой иной аспект общества, подтверждающий ранее полученные впечатления от неаполитанского интеллекта и образования. В Риме *conversazione*[19] представляет собой собрание, где никто не разговаривает, наподобие того, как в Париже *boudoir* – место, *«où Von ne boude pas»*[20]. *Conversazione* палаццо Берио, напротив, собрание изящных и утонченных душ, где каждый говорит, и говорит хорошо, а лучше всех (если не больше всех) сам хозяин

дома.

Маркиз Берио представляет собой благородного состоятельного человека высокого ранга, обладающего значительным литературным талантом и разнообразными знаниями, простирающимися до высот философии и художественной литературы Англии, Франции, Германии и родной страны. Он все прочитал и продолжает читать все, что выходит; я видела его гостиную, заполненную новыми привозными английскими романами и поэзией, он и сам пишет *al improvviso*[21], – такова, например, прекрасная ода лорду Байрону в порыве восхищения при первом прочтении той песни из «Чайльд Гарольда» [Песнь IV], которую с восхищением читали по всей Италии. Время и терпеливо переносимая, долго продолжающаяся болезнь не оказали никакого влияния на жизнерадостный дух, пылкие чувства и изящные занятия этого свободомыслящего, изысканного и благородного человека; его разум и манеры недосягаемы для старости; и *ci-devant jeunes hommes*[22] из других стран захотели бы приобрести этот секрет любой ценой, если бы только такой секрет (который в состоянии передать только сама природа) можно было приобрести.

Об обществе, посещавшем дворец Берио, достаточно сказать, что в его круг входили Канова, Россетти (знаменитый поэт и импровизатор), герцог де Вентиньяно (трагический неаполитанский поэт), Дельфико (философ, патриот и историк), Лампреди и Сальваджи (изящные писатели и настоящие джентльмены), синьор Бланк (один из самых блистательных собеседников, с каким «когда-либо доводилось общаться» автору этой работы), и кавалер Мишру, выдающийся участник всех лучших кругов Неаполя. Пока *Duchesse* и *Princípesse*[23], обладательницы столь же романтических титулов, как те, что побудили Горация Уолпола написать свой восхитительный роман «Отранто», пополняли ряды литераторов и обладателей других талантов, Россини постоянно находился за роялем, аккомпанируя то самому себе, то импровизациям Россетти, то примадонне театра «Сан-Карло» Кольбран, исполнявшей свои любимые арии из его «Моисея». Россини за роялем был столь же хорошим актером, как и композитором. Все это было восхитительно и очень необычно!..»

Берио ди Сальса, несмотря на всю свою эрудицию, обаяние и умение поддерживать беседу, оказался слабым драматургом. Его чрезвычайно вольное переложение «Отелло» сделало его посмешищем, особенно после появления очень сильного либретто Бойто, сделанного на основе той же пьесы для Верди. Винченцо Фьорентино пишет: «Это правда, что требования итальянской

оперы того периода не оставили ему [Берио] полной свободы действия, но возвышенный шедевр Шекспира предстает в результате его переработки совершенно искаженным и неузнаваемым. Байрон был шокирован». Написав письмо из Венеции Джону Мерри 20 февраля 1818 года, Байрон добавил в постскриптуме: «Завтра вечером собираюсь пойти послушать «Отелло», оперу, основанную на нашем «Отелло» и, как говорят, являющуюся одним из лучших произведений Россини. Любопытно увидеть венецианскую историю, представленную в самой Венеции, и, кроме того, посмотреть, что они сделали с Шекспиром, переложив его на музыку». Одиннадцать дней спустя в письме Сэмюэлю Роджерсу он сообщает: «Они распяли «Отелло», превратив его в оперу («Отелло» Россини): музыка хороша, хотя и мрачна, но, что касается слов, все подлинные сцены с Яго выброшены, и получилась величайшая глупость; платок превратился в *billet-doux*[24], и первый исполнитель не покрыл черным гримом лицо по каким-то утонченным причинам, указанным в предисловии. Декорации, костюмы и музыка очень хороши».

Таков был текст, на который Россини за короткий, но неизвестно сколько длившийся промежуток времени написал «Отелло, или Венецианский мавр», одну из самых популярных и имевших долгую сценическую жизнь опер, в которой создал чрезвычайно выразительную главную партию драматического сопрано для Кольбран. Первое представление его девятнадцатой оперы – «Отелло» – состоялось в театре «Дель Фондо» в Неаполе 4 декабря 1816 года [2] , закончив таким образом для Россини год, начавшийся в феврале в Риме с «Севильского цирюльника», во время которого были написаны три новые оперы. Хотя многие неаполитанцы были обескуражены (некоторые из них даже разгневаны) трагическим финалом оперы, в целом «Отелло» имел успех, однако его настоящий триумф начинается с исполнения в «Сан-Карло» в 1817 году.

В 1817 году была издана книга Стендаля, озаглавленная «Рим, Неаполь и Флоренция». Под датой 17 февраля 1817 года читаем: «Поспешу в нескольких словах рассказать о музыке, которую слышал в «Сан-Карло». Я приехал в Неаполь, пылая надеждой… Я начал свои посещения «Сан-Карло» с «Отелло» Россини. Нет ничего холоднее. Автору либретто пришлось проявить большую *сноровку,* чтобы сделать столь скучной одну из самых страстных трагедий. Россини ему в этом очень помог…» Ко времени следующего издания этой книги (1826) Стендаль, однако, исправил ее и даже изменил даты своих дневниковых записей. Теперь под датой 17 марта 1817 года мы читаем:

«Первое, что я услышал в «Сан-Карло», был «Отелло» Россини. Ничего нет холоднее этого произведения. [Примечание Стендаля гласит: «Сохраняю эту фразу в наказание себе за то, что в 1817 году мог иметь подобные несправедливые суждения. В то время, как-то помимо собственной воли, я был увлечен своим негодованием против маркиза Берио, автора отвратительного либретто, в котором Отелло превращен в Синюю Бороду. В изображении нежных чувств Россини (ныне уже исписавшийся) остается далеко позади Моцарта и Чимарозы. Зато он достиг стремительности и блеска, недоступных этим великим композиторам.] Злосчастный либреттист должен был обладать своего рода гениальностью, чтобы до такой степени опошлить и обесцветить самую страстную трагедию, когда-либо созданную для театра. Россини, со своей стороны, помогал и содействовал ему всеми возможными способами. По общему признанию, увертюра полна удивительной, пленительной свежести, вполне доступна для понимания и способна увлечь даже людей несведущих в музыке, нисколько не будучи при этом банальной. Но, когда дело касается такой трагедии, как «Отелло», музыка может обладать всеми этими качествами и тем не менее бесконечно далеко отстоять от того, что нужно. Для такой темы нет ничего чрезмерно глубокого ни у Моцарта, ни в «Семи словах Спасителя на кресте» Гайдна. Чтобы изобразить злодея Яго, едва ли будут достаточны даже самые сатанинские диссонансы дисгармонического стиля (первый речитатив из «Орфея» Перголези). Мне кажется, что Россини не владеет музыкальным языком таким образом, чтобы создавать подобные вещи. К тому же он слишком счастливый, слишком веселый, слишком большой гурман...» И затем под датой 18 марта читаем следующее: «Сегодня вечером труппа «Сан-Карло» играла «Отелло» в театре «Дель Фондо». Я обнаружил при этом несколько красивых мотивов, на которых раньше не обращал внимания, между прочим, женский дуэт из первого акта «Бесполезны эти слезы... Мне хотелось бы, чтобы твои думы...»

Джакомо Мейербер находился среди зрителей театра «Сан-Бенедетто» в Венеции, когда там исполнялся «Отелло». 17 сентября 1818 года он написал из Венеции своему брату Михаилу Беру в Берлин: «Вскоре после твоего отъезда в Венеции поставили россиниевского «Отелло». Первый акт совершенно не имел успеха, и действительно он очень слабый, за исключением прелестного, напоминающего канон адажио в финале, которое композитор перенес из своего старого фарса «Странный случай» (сочиненного в Болонье) и включил в «Отелло». Во втором акте *stretta*[25] дуэта, полностью перенесенная из «Торвальдо и

Дорлиски», доставила большое удовольствие, так же как и стретта из трио, почти полностью скопированная из «Сороки-воровки», и двенадцать заключительных тактов во многих отношениях варварской арии Фесты. Этим последним он завершил второй акт, и мыслящая часть публики открыто выражала недовольство по поводу его неслыханного плагиата. Театральные завсегдатаи произносили слово «фиаско», тем более что было известно, что последний акт состоит из трех частей, две из которых (романс и молитва) довольно коротки. И все же две эти небольшие части не только спасли оперу, но произвели фурор, подобного которому не было уже лет двадцать и который был столь велик, что не утих даже после тридцати представлений, все билеты на которые были распроданы, так что Таккинарди и Феста получили большие суммы для того, чтобы продолжить в течение трех месяцев выступления следующей осенью. Третий акт «Отелло» установил за оперой столь высокую репутацию, что даже тысяча промахов не могла поколебать его. Но этот третий акт действительно божественный, и, что особенно удивительно, его красота совершенно не характерна для Россини. Первоклассная фразировка, полные страсти речитативы, непостижимый аккомпанемент, полный местного колорита, и особенно стиль старинных романсов в их наивном совершенстве».

Любителям оперы XX века, знакомым с грандиозным вердиевским «Отелло», кажется невероятной всемирная популярность оперы Россини, которой та когда-то пользовалась. Начиная с 1818 года опера начала с большой скоростью распространяться по Италии и за ее пределами [3] и в течение десятилетия получила широкую известность. С этого времени она продержалась на мировых сценах до конца века. И Джудитта Паста, и Мария Малибран, хотя это может показаться невероятным, предпочитали исполнять роль Отелло, находя роль Дездемоны слишком бледной. После Второй мировой войны стали устраиваться концертные исполнения «Отелло». Постановку с костюмами и декорациями Джорджо Кирико с восторгом встретили в театре «Дель'Опера» в Риме в сезон 1963/64 года (она была повторена в 1964-1965 годах), когда искушенные слушатели отбросили свои предвзятые мнения по поводу Шекспира и Верди и приняли «Отелло» Россини за его собственно музыкальную оперную красоту.

Только тогда, когда «Отелло» благополучно закрепился на сцене театра «Дель Фондо», Россини смог сосредоточиться на двухактной опере-буффа, которую обещал написать для Картони в Риме. Согласно их контракту от 20 февраля 1816 года, ему следовало приехать в Рим не позднее конца октября, новую оперу

предполагалось поставить 26 декабря. Едва ли возможно, чтобы Россини приехал в Рим в октябре, и непохоже, что он предпринимал какие-то попытки сочинить новую оперу: премьера «Газеты» состоялась в Неаполе 26 сентября, «Отелло» – 4 декабря. В действительности он приехал в Рим только в середине декабря. 23 декабря, за три дня до даты, первоначально намеченной для премьеры новой оперы, либретто для нее еще не было выбрано. Картони и Россини были близкими друзьями, и композитор остановился у импресарио в палаццо Капраника неподалеку от театра «Балле». Он собирался и питаться там же, но позже сказал Дзанолини, что блюда у Картони показались ему слишком сдобренными специями и ароматными приправами, так что он решил питаться где-нибудь в другом месте. Картони, конечно, не мог прибегнуть к тому пункту контракта, который предусматривал наказание за опоздание в написании оперы.

В 1898 году замечательный хроникер Альберто Каметти опубликовал книгу о либреттисте Якопо Ферретти. В ней он цитирует воспоминания, оставшиеся после смерти Ферретти, последовавшей в 1852 году, отрывок, живо описывающий события, связанные с запоздалым выбором либретто для оперы, которую Россини напишет для Картони.

«Всего за два дня до Рождества 1816 года невозмутимый импресарио Картони и маэстро Россини пригласили меня на встречу с церковным цензором. Темой разговора стали значительные изменения, которые было необходимо сделать в либретто, написанном [Гаэтано] Росси для театра «Балле», к которому Россини должен был написать музыку для второй оперы карнавального сезона. Она называлась «Нинетта при дворе», но темой была «Франческа ди Фуа», одна из наиболее аморальных комедий французского театра того периода, когда он стал превращаться в пресловутую школу распущенности, которая впоследствии проявит себя без показного блеска и без покрова демонстративной стыдливости.

Изменения, которых вполне резонно требовал осторожный Като, лишили бы историю комического эффекта. Церковного цензора, не ходившего в театр, нам переубедить не удалось, хотя Россини был очень решительно настроен. Впоследствии он умолял меня помочь (я не преувеличиваю). И хотя он нанес мне обиду [4], но неумение сказать «нет» наряду с честолюбивым желанием писать для этого выдающегося пезарца, вынудило меня подстегивать мое воображение, в то время как мы бесконечно пили чай в доме Картони в тот холодный вечер. Я предложил 20 или 30 тем для мелодрамы, но ни одна не подходила: то слишком серьезно для Рима, по крайней мере во время карнавала, когда

все хотят смеяться, то слишком сложно, то слишком дорого, а поэты должны с уважением относиться к экономическому положению импресарио, то по каким-то причинам не подойдет приглашенным виртуозам.

Уставший вносить предложения, почти в полусне я, зевая, пробормотал: «Золушка». Россини, к тому времени уже улегшийся в постель, чтобы «лучше сконцентрироваться», резко выпрямился, словно Фаринata у Алигьери [5] . «Ты осмелишься написать для меня «Золушку»?» Я ответил вопросом на вопрос: «А осмелишься ли ты положить ее на музыку?» Он: «Когда [у меня будет] план?» Я: «Если не лягу спать, то завтра утром». Россини: «Спокойной ночи!» Он закутался в одеяло, вытянулся и, словно гомеровские боги, погрузился в сон. Я выпил еще один стакан чая, сговорился о цене, пожал руку Картони и поспешил домой.

Тогда хороший кофе мокко пришел на смену ямайскому чаю. Я, скрестив руки на груди, расхаживал взад и вперед по комнате. И когда Бог пожелал того, я представил себе всю картину и записал план «Золушки». На следующий день я послал его Россини. Он остался доволен.

Я назвал оперу «Анджолина, или Торжество доброты». Но цензоры вычеркнули имя Анджолины, так как в то время красавица Анджолина разбивала сердца своими прекрасными глазами, и они опасались аллюзий. Но если бы я думал о подобных аллюзиях, то сказал бы в заглавии о триумфе не доброты, а красоты или, скорее, кокетства.

Россини получил интродукцию на Рождество; каватину дона Маньифико на день святого Стефана (26 декабря); дуэт госпожи и сопрано на святого Джованни (27 декабря). Короче говоря, я написал стихи за 22 дня, а Россини музыку – за 24. Известно, что за исключением арии Пилигрима, интродукции ко второму акту, арии Клоринды, порученных маэстро Луке Аголини, прозванному хромым Лучетто, – все остальное было сочинено самим Россини». Когда Россини оставалось только четыре дня до срока завершения партитуры, он понял, что не может завершить ее вовремя, и ему пришлось обратиться за помощью к римскому композитору Аголини. По-видимому, та же спешка заставила его позаимствовать увертюру из «Газеты», оперы, неизвестной в Риме и не обещающей продолжить где-либо свое сценическое существование.

Помимо полученного от Аголини содействия, Россини заимствовал для «Золушки» два номера из своих ранних опер: увертюру и заключительное рондо «Не помешивай больше огонь». Увертюра написана для «Газеты», а рондо Анджолины исполнялось ранее в ином ключе и более простой форме

Альмавивой в «Севильском цирюльнике» до слов «Ах! самый радостный, самый счастливый». Каметти цитирует Ферретти, будто бы написавшего: «Этот изумительный дуэт двух комиков в стиле Чимарозы – «Важную тайну» – был написан в последнюю ночь перед премьерой, его репетировали на следующее утро и между актами оперы, пока комедианты Бацци исполняли второй акт «Веер» Гольдони».

Джельтруда Ригетти-Джорджи, первая Анджолина, пишет: «Я видела, как он [Россини] в Риме писал «Золушку» среди невероятного гама. «Если вы уйдете, – часто говорил он, – у меня не будет ни вдохновения, ни поддержки». Своеобразная особенность! Вокруг смеялись, болтали, даже распевали приятные ариетты. А Россини? Россини, вдохновляемый своим гением, демонстрируя свое могущество, время от времени проигрывал вновь написанные фрагменты на фортепьяно». Но Луи Шпор пишет в своем дневнике от 8 января 1817 года, что, когда он пришел к Россини, Картони отказался впустить его в кабинет и отказался вызвать Россини, заявив, что не хочет прерывать работу композитора. Плата Россини за эту работу, репетиции и игру на чембало во время первых трех постановок составила по контракту 500 скупи (приблизительно 1575 долларов).

Основой для поспешно написанного Ферретти либретто послужила «Золушка, или Маленькая туфелька», одна из «Историй, или сказок, прошедших времен» (1697) Шарля Перро. Вероятнее всего, Ферретти обратился к адаптации этой сказки, сделанной Феличе Романи, когда он в 1814 году написал либретто по «Золушке» для оперы Павези «Агатина, или Вознагражденная добродетель». Она была исполнена в «Ла Скала» в апреле 1814 года, когда Россини находился в Милане, где подписывал контракт на оперу «Турок в Италии». Вполне возможно, что Россини слышал оперу Павези, а Ферретти, безусловно, был знаком с либретто Романи: в нем впервые появляются персонажи Дандини и Алидоро, которых не было у Перро, затем они появляются и у Ферретти. А туфелька Золушки, замененная на розу в «Агатине» Романи, превращается в браслет у Ферретти. Марио Ринальди назвал либретто Ферретти «настоящим, неприкрытым плагиатом».

Ферретти так писал о премьере «Золушки», состоявшейся 25 января в театре «Балле» в Риме:

«Виртуозами, исполнявшими эту оперу, были Джельтруда Джорджи-Ригетти [Анджолина-Золушка], обладавшая голосом чрезвычайно богатого диапазона; Андреа Верни [Дон Маньифико, роль, которую он исполнял и в «Агатине» Павези], находившийся тогда на закате своей славы; Джузеппе де Беньис [Дандини],

только что вырвавшийся из супружеских объятий Джузеппины Ронци, он обладал своеобразной манерой пения – кричал как одержимый; Джакомо Гульельми [Дон Рамиро], чей прекрасный голос стал в последнее время ухудшаться и часто казался нагромождением фальшивых нот; хорошенькая Катерина Росси [Клоринда], сестра выдающегося дирижера Лауро Росси; Тереза Мариани [Тизба] и Дзенобио Витарелли [Алидоро].

Все принимавшие участие в постановке мелодрамы в этот фатальный вечер премьеры имели учащенный пульс, и их мертвенно-бледные лбы покрывала испарина, и только маэстро, как всегда во время самых тревожных премьер, сохранял невозмутимый вид.

Существовали веские причины для такой лихорадки и последующего ледяного дождя. То, что предстояло продемонстрировать, являло собой трудную для исполнения и не слишком понятную драму. Но карнавальный сезон короток, и интересы импресарио требовали, чтобы постановка состоялась. Следовало опасаться интриг язвительных незрелых начинающих маэстро и всех тех почти удалившихся от дел незначительных музыкантов, которые ненавидели нового маэстро, словно пигмеи, воюющие с солнцем. Им приходилось иметь дело с Россини, который не терял головы, когда наталкивался на холодный сарказм или полные иронии аплодисменты, способные вызвать у певца апоплексический удар, а нечто подобное несколько раз происходило во время репетиций. Уменьшить страхи виртуозов помог талантливый маэстро [Пьетро] Романи, поставивший в этом же театре свою новую мелодраму «Один вместо другого», которой еще накануне вечером аплодировала публика. Теперь он спустился в похожую на склеп будку суфлера, показывая редкий пример альтруизма, и сам суфлировал очень точно и энергично, расставляя акценты и ободряя тех певцов, кто, смертельно побледнев, уже ощущал уверенность, что попадет скорее на погребальный костер или к позорному столбу, чем поднимется на триумфальную колесницу.

В этот первый чрезвычайно шумный вечер ничто не избежало кораблекрушения, кроме ларго[26] и стретты квинтета, финального рондо и возвышенного ларго секстета: все остальное прошло незамеченным и время от времени даже освистывалось. Но Россини, помнивший временный провал «Севильского цирюльника» и ощущавший магию, наполнявшую «Золушку», смущенный и опечаленный неудачей, впоследствии сказал мне: «Глупцы! Еще до окончания карнавала все влюбятся в нее... И года не пройдет, как ее станут петь повсюду от Лилибео до Доры, а через два года она понравится французам, и ее сочтут чудом в

Англии. За нее будут сражаться импресарио и еще в большей мере примадонны» .

Пророчество Россини оказалось верным. 8 февраля, всего лишь через двенадцать дней после унылой премьеры, «Нотиците дель джорно» писала: «Вполне заслуженные аплодисменты продолжали звучать в честь синьора маэстро Россини в театре «Балле» за его прекрасную «Золушку». «Галлерия театрале» отметила, что певцы, измученные репетициями этой «трудной» партитуры, были не в голосе во время первых четырех представлений, но теперь они смогли предстать в наилучшем виде, пробудив таким образом всеобщий восторг, который автор относил главным образом на счет Ригетти-Джорджи. «Золушку» исполнили в «Балле» не менее двадцати раз, прежде чем 18 февраля закончился сезон. По поводу ее постановки в театре «Тординона», состоявшейся в Риме 26 октября 1818 года, Каметти написал: «В «Тординоне» исполнили вечную «Золушку», по этому случаю Ферретти внес поправки в свою мелодраму – в те фразы, которые грешили тривиальностью, это стало ясно из либретто, опубликованного Де Романисом в большом формате».

К тому времени, когда Россини исполнилось двадцать пять лет в 1817 году, его карьера композитора оперы-буффа для итальянских оперных театров была практически закончена, хотя он напишет еще девятнадцать опер в течение последующих двенадцати лет. 11 февраля он покинул Рим вместе со своим богатым другом маркизом Франческо Сампьери. Молодой болонец был композитором-любителем. Россини направлялся в Милан, чтобы написать для строгой местной публики новую оперу после «Турка в Италии», поставленного два с половиной года назад. Двое друзей 12 февраля остановились в Сполето. Узнав, что в этот вечер в местном театре исполнялась «Итальянка в Алжире», друзья решили позабавиться – заручились поддержкой обрадованного импресарио и во время представления на чем-бало играл Сампьери, в то время как Россини исполнял партию контрабаса. Из Сполето они отправились в Болонью.

Долго ли оставался Россини в Болонье у родителей, трудно сказать, но в конце февраля или начале марта 1817 года он приехал в Милан. Он был обязан по контракту написать для «Ла Скала» двухактную оперу-семисериа, ею стала «Сорока-воровка». 19 марта он написал матери, что остановился «в доме, где проживает [Маффеи-] Феста и ее чрезвычайно любезный муж, относящиеся ко мне с бесконечной добротой». Это была Франческа Маффеи-Феста, создательница роли Фьориллы в опере «Турок в Италии». Здесь Россини познакомился с немецким композитором Петером фон Винтером. Этот

шестидесятидвухлетний бывший ученик аббата Воглера сделал себе громкое имя своими операми, в особенности «Прерванным жертвоприношением», впервые поставленным в Вене в 1796 году. Его «Магомет II», написанный на либретто Феличе Романи, был встречен бурными аплодисментами на премьере в «Ла Скала», состоявшейся как раз перед приездом Россини в Милан.

Россини пошел послушать «Магомета II». Впоследствии он рассказывал Гиллеру: «В этой опере было несколько приятных моментов; особенно запомнилось одно трио, в котором один персонаж поет за сценой широко изложенную кантилену, в то время как двое других на сцене исполняют драматический дуэт. Это было превосходно сделано и очень впечатляло. В целом Винтер произвел на меня неприятное впечатление. Он обладал импозантной внешностью, но не отличался аккуратностью... Однажды он пригласил меня на обед. Нам подали большое блюдо с котлетами, и он принялся их накладывать себе и мне по-восточному руками. Что касается меня, этим для меня обед закончился».

Либретто, предложенное Россини театром «Ла Скала», было написано год назад и предназначалось для Паэра, который, однако, по какой-то причине не воспользовался им. Либретто Джованни Герардини [6] основывалось на «Сороке-воровке», «бульварной мелодраме» Жана Мари Теодора Бодуэна д'Обиньи и Луи Шарля Кенье, с успехом поставленной в Париже в театре «Порт-Сен-Мартен» в 1815 году. Россини потребовал внести ряд изменений в сюжет, в основе которого лежал реальный случай из французской судебной практики. Азеведо вспоминает, что, прежде чем согласиться на эту работу, Россини улыбаясь, но твердо заявил Герардини: «Поскольку вы имеете большой опыт в судебных делах, предоставляю всецело в ваше распоряжение сцену в суде, но прошу, чтобы во всем остальном вы следовали моим предложениям». За эту оперу Россини была назначена плата в 2400 лир (около 1235 долларов).

Осознавая, что ему не удавалось выигрывать премьерных сражений в «Ла Скала» со времени «Пробного камня», поставленного в 1812 году, и, по-видимому, обратив внимание на прогерманские настроения в контролируемом Австрией Милане, Россини с большим старанием отнесся к написанию партитуры «Сороки-воровки», уделяя особое внимание оркестровке, – ему хотелось, чтобы звук полностью заполнил огромное пространство театра. Первое представление состоялось 31 мая 1817 года. Публика показала, что усилия композитора дали свои плоды. Эта опера, которую даже немецкие критики стали называть лучшей из некомических произведений Россини, написанных до 1817 года,

была встречена почти с истерическим восторгом. Можно предположить, что эта радость отчасти объясняется отходом от той диеты из неитальянских опер, которыми «Ла Скала» в последнее время потчевала своих зрителей. Это были произведения таких композиторов, как Йозеф Вейгль, Адальберт Гировец и Йозеф Хартманн Штунц. Когда премьера благополучно прошла, Россини, по слухам, признался, что устал, хотя в большей степени от многочисленных поклонов, которые ему пришлось сделать, чем от пьянящих эмоций, вызванных успехом. Успех «Сороки-воровки», двадцать семь раз показанной в течение сезона в «Ла Скала», дал мощный импульс дальнейшей сценической судьбе этой оперы и продолжался еще полвека.

Миланскому корреспонденту лейпцигского «Альгемайне музикалише цайтунг» в «Сороке-воровке» понравился только один квинтет, но и в нем он нашел недостатки; в увертюре он услышал только шум. С другой стороны, «Корьере делле даме» через неделю после премьеры (7 июня) писала: «Сорока-воровка» является сейчас источником приятного времяпрепровождения для тех, кто приходит в театр «Ла Скала». Мы с радостью прощаем Россини то, что он заставил нас слишком долго ждать это его произведение, которое доставило нам радость и продемонстрировало, что, несмотря на смерть Чимарозы, Паизиелло, [Пьетро Карло] Гульельми и т. д., *la bella Italia*[27] все еще может похвастаться тем, что является родиной классических мастеров, и продолжает играть ведущую роль в самом прекрасном из искусств». Националистические и политические пристрастия повлияли на реакцию немцев и итальянцев.

Азеведо рассказывает анекдот, связанный с Россини и взбешенным учеником скрипача из «Ла Скала». Этот молодой человек решительно возражал против присутствия в оркестре барабанов при исполнении «Сороки-воровки» и принародно утверждал, что Россини следует убить, дабы спасти музыкальное искусство. Он ощущал себя избранным нанести этот удар стилетом. Россини услышал об этом и попросил учителя познакомить его с потенциальным убийцей. Учитель колебался, опасаясь, как бы Россини не нанесли оскорбления (если не чего-то большего). «Я отплачу ему той же монетой, – настаивал Россини, – мои запасы еще не исчерпаны. Но мне во что бы то ни стало необходимо поговорить с человеком, который хочет всадить в меня нож из-за барабана».

Лицом к лицу со своим противником Россини попытался реабилитировать барабаны. «Есть ли в «Сороке-воровке» солдаты, да или нет?» – задал он вопрос. «Только жандармы», – ответил молодой человек. Следующий вопрос Россини: «Они скачут

верхом?» – «Нет, они пешие». – «Ну, раз они пешие, значит, им нужен барабан, как и всем прочим пехотинцам, – рассудительно заметил Россини. – Почему же тогда вы хотите всадить в меня нож за то, что я не лишил их барабанов? Использование барабанов в оркестре обусловлено требованием драматического правдоподобия. Всаживайте нож в либретто сколько заблагорассудится. Я ни в коей мере не стану вам препятствовать. Вот кто по-настоящему виновный. Но не стоит проливать мою кровь, если вы хотите избежать угрызений совести». Затем он пообещал с притворной серьезностью, что никогда больше не будет использовать барабан в оркестре. Эта история облетела мир миланских кафе. Азеведо утверждает, будто она даже увеличила успех «Сороки-воровки».

Стендаль, считавший сюжет «Сороки-воровки» «слишком мрачным и совершенно не подходившим для музыкального воплощения», утверждает, будто в период написания этой оперы Россини бросали обвинения в том, что он лентяй, человек, обманывающий своих импресарио и даже обманывающий самого себя. Принимая во внимание высказывания Стендаля в письмах своему другу барону Адольфу де Маресте, написанных в 1820 году, остается мало сомнений в том, что он сам приложил руку к распространению, если не созданию этих слухов, хотя и делал вид, будто опровергает их. Пушкин же, услышав «Сороку-воровку» в Одессе во время сезона 1823/24 года, проявил к ней большой интерес. Владимир Набоков в примечании к своему английскому переводу «Евгения Онегина» цитирует утверждение Бориса Викторовича Томашевского о том, будто Пушкин заимствовал из восьмой сцены первого акта «Сороки-воровки» идею о том, как Лжедмитрий в «Борисе Годунове» неправильно читает свое описание в ордере на арест, тем самым бросая тень подозрения на другого.

Ко времени постановки «Сороки-воровки» Россини стал музыкальным паладином итальянских романтиков, главной мишенью со стороны осаждающих их подражателей классическому стилю. Пожалуй, трудно представить себе «Сороку-воровку» в каком-то смысле революционным или даже радикальным произведением (так как мы не знакомы в достаточной мере с постановками итальянских опер предшественников Россини), но она, безусловно, стала эпицентром атмосферного фронта, отделившего XVIII век от XIX. В статье, опубликованной в 1822 году в «Джорнале театрале» в Венеции, подводится итог обвинениям в адрес Россини и высказываниям в его защиту. Автор описывает спор между классиком и романтиком, который прерывается «человеком

традиционных взглядов, умелым в технике», который пытается стать третейским судьей:

«Что касается Россини, главы музыкальных романтиков, я изложу и хорошее, и плохое, что о нем думаю, не претендуя на беспристрастность и непогрешимость. Россини часто обвиняют в заимствованиях у самого себя, но я считаю, что это происходит не из-за скудости идей, но из-за поспешности написания; все композиторы в один голос утверждают, будто его композиции изобилуют ошибками в контрапункте, но это неблагоприятное мнение отчасти объясняется завистью. Россини якобы исказил истинные формы гармонии, подавив вокальные партии инструментальными, в то время как цель оперного искусства – наслаждение, которое может доставить главным образом поэзия. Но каким образом может композитор достигнуть такого результата, если в современных театрах меньше всего прислушиваются к слову? Поэтому он заменил его нескончаемой битвой разнообразно окрашенных музыкальных фраз всех оттенков, следующих одна за другой, редко представляющих мелодию, выражающих от начала до конца единую мысль. Таким образом, он как будто забыл, что простота – основа красоты, что инструментальная партия не более чем поддержка для голоса и что слушатель должен ощущать себя обновленным, а не подавленным.

В итоге получается так, что после оперы одного из классиков прошлого века слушатель покидает театр с ощущением покоя, безмятежности и испытывая желание услышать ее снова, в то время как музыка Россини, кажущаяся жизнерадостной, редко пробуждает чувство подобного сопереживания, являющегося источником неисчерпаемой красоты для утонченных душ. Возьмите, например, «Сороку-воровку»: нагромождение одного на другое так называемых «характерных» действий, буря звуков, не дающая ни мгновения передохнуть, литавры, волынки, трубы, рожки и все семейство самых шумных инструментов атакуют тебя, увлекают за собой, обманывают тебя, опьяняют и множество раз превращают своего рода трагедию в вакханалию, дом, где царит траур, в празднество. Несмотря на все эти осуждения, было бы несправедливым отрицать у Россини множество гармонических преимуществ, возможно, ни у кого никогда не было их так много, и более того, необходимо отметить, что причина, по которой он сбился с пути истинного, состоит именно в щедрости, с которой природа наградила его. Но нетерпение, с которым он сочинял, его желание угодить, смешение у него сотни разнородных элементов, напыщенность его стиля, наконец, отсутствие у него умеренности, столь дорогой сердцам старых

композиторов и являющейся неотделимым спутником прекрасного, – все это исказило облик самого удачливого гения, когда-либо происходившего от гармонии».

Если эти параграфы верно истолковать с точки зрения течения времени, они представляют собой точную критику опер Россини, написанных до «Сороки-воровки» включительно. Он часто заимствовал из своих ранних произведений, потому что сочинял в слишком большой спешке. «Ошибки в контрапункте» у него действительно существовали с точки зрения традиционных композиторов, независимо от того, завидовали они ему или нет. Он действительно подавлял вокальные партии инструментальными, опять же с точки зрения Паизиелло и старых приверженцев Перголези и Чимарозы. Возможно, мы не захотим согласиться с мнением, будто «удовольствие», получаемое от оперы, должно происходить главным образом от либретто, но мы не можем отрицать, что Россини стремился главным образом к тому, чтобы доставить удовольствие, или что «поэзия», которую ему приходилось перекладывать на музыку, не часто бывала такого качества, чтобы привлечь внимание к себе или увеличить «удовольствие».

Россини никогда не был (по крайней мере до приезда в Париж) вполне сформировавшимся композитором-романтиком, смотревшим на каждый новый опыт в композиции как на произведение, к созданию которого влечет его «демон» и которое, следовательно, должно стать его величайшим и уникальным творением, насколько возможно близким к совершенству. Сочинение опер было его профессией, способом заработать себе на жизнь; ему приходилось создавать оперы в спешке, чтобы иметь возможность как-то существовать, и он свободно и легко делал их, насколько возможно, привлекательными для их потенциальных слушателей. Его позиция не отличалась от большинства его итальянских коллег, она изменилась скорее тогда, когда он стал писать для Парижа, чем когда он создавал более поздние итальянские оперы. Автор «Джорнале театрале» высказывал сожаление о том, что Россини не так относился к своему искусству, как Бетховен или Вагнер. По правде говоря, в течение первых четырнадцати лет активной оперной карьеры его отношение к композиции напоминало отношение автора симфоний Гайдна или же такого современного композитора, писавшего для театра музыкальной комедии, как Джордж Гершвин.

Неизвестно, когда Россини покинул Милан и где он провел время после первых постановок «Сороки-воровки» (май-июнь) до августа. Возможно, он снова остановился в Болонье, отдохнул с

родителями и друзьями, а затем отправился на юг. 12 августа официальная «Джорнале» Неаполя говорит о его присутствии в городе и работе над большой трехактной оперой, которая будет поставлена в «Сан-Карло» этой осенью. Она станет единственной в своем роде и во многих смыслах наименее россиниевской из его опер. Это «Армида».

# Глава 6
# 1817 – 1819

Наверное, Россини неохотно принял либретто для своей «Армиды», так как оно включало колдовство и разнообразные сверхъестественные явления, те формы театрального вымысла, которые композитор не особенно любил. Он писал туринскому либреттисту графу Карло Дона в апреле 1835 года: «Если бы я посоветовался с вами, возможно, удалось бы вернуться в пределы естественного, а не углубляться в мир необузданных фантазий и чертовщины, от власти которых современные философы, по их заверениям, стремятся освободить слишком доверчивое человечество». Но с эпической поэмой Тассо «Освобожденный Иерусалим», послужившей источником для создания далеко не совершенного текста Джованни Федерико Шмидта, невозможно было в Италии обойтись столь же вольно, как с «Золушкой» Перро, так что необузданные фантазии Тассо сохранились. К тому же Россини, по обычаю, был обязан согласиться на любое либретто, предоставленное ему Барбаей.

Премьера трехактной оперы-серпа «Армида» состоялась в «Сан-Карло» 11 ноября 1817 года. В поставленной с большой роскошью опере, по описанию Радичотти, демонстрировались «дворец Армиды и волшебные сады, появления и исчезновения злых духов, фурий, призраков, колесницы, в которые запряжены драконы, танцующие нимфы и *amorini*[28], взмывающие в небеса и спускающиеся с искусственных облаков». Таким образом, опера вернулась назад, к «машинным» операм двух предшествующих столетий, одновременно предвещая сценические особенности французской большой оперы, прообразом которой уже послужили «Весталка» (1807) и «Фернанд Кортес» (1809) Спонтини, но своего наиболее полного воплощения она достигнет в операх «Немая из Портичи» (1828) Обера и «Вильгельм Телль» (1829) Россини. «Армида», единственная среди итальянских опер Россини, первоначально представляла собой музыку для балета и, подобно еще двум итальянским операм, «Отелло» и «Моисей в Египте», была трехактной.

Несмотря на всю роскошь и расточительность, с которой Барбая поставил «Армиду», ни первые зрители «Сан-Карло», ни журналисты не одобрили ее. А так как «расточительность» самого Россини вылилась в необычайную плотность инструментовки и гармонии, а также самым тщательным образом разработанные речитативы и хоры, партитуру осудили, назвав ее «слишком

немецкой». Сравнение с неперегруженной «естественной» итальянской мелодией, принесшей мгновенный успех «Елизавете, королеве Английской» два года назад, было явно не в пользу «Армиды». В своей многословной рецензии официальная «Джорнале» (3 декабря 1817 года) обвиняла Россини в том, что он решил «утверждать свою славу на основе коррупции века», и в том, что «предпочел интеллектуальные комбинации и построения вдохновлявшему его священному огню». Автор полагал, что Россини был «рожден с духом Чимарозы и Паизиелло», но неустанно трудился над тем, чтобы «подавить свои природные импульсы и явиться разукрашенным в варварском (читай – немецком) стиле. Произошло же это потому, что он или пошел на поводу у ветреной моды, или его чрезмерно усердно воспитывали на иностранной классической литературе». В последующие десятилетия мнения, проникнутые подобного рода агрессивным шовинизмом, не раз высказывались в адрес Доницетти и Верди, и не только в Неаполе.

То, что «Армида» никогда не входила в текущий репертуар театров, объясняется главным образом трудностями постановки и подбора актеров, а не стилистическими отличиями оперы от других более ранних и поздних произведений, ставших широко известными. Для нее требуются, помимо актрисы, обладающей чрезвычайно эффектным сопрано, три превосходных тенора и в равной степени талантливый бас. Удивительно то, что, несмотря на эти условия, «Армиду» все же впоследствии ставили, даже в Неаполе, в двухактной версии в 1819-м и еще раз в 1823 году. Уши неаполитанцев стали привыкать к так называемым «германизмам» Россини; мадам Фодор-Менвьель обрела подлинный триумф в роли Армиды в «Сан-Карло».

Через двадцать четыре дня после первого исполнения «Армиды» официальная «Джорнале» (5 декабря 1817 года) сообщила о том, что Россини вскоре надолго покинет Неаполь: он собирался в Рим, где должен был написать новую оперу для театра «Арджентина» по контракту с Пьетро Картони. 27 декабря газета пишет, что «несколько дней назад» он уехал из Неаполя, чтобы присутствовать на премьере этой новой оперы. Понятие «несколько дней назад» может трактоваться очень вольно. Как отмечает Каметти, Россини, по-видимому, приехал в Рим к 9 или 10 декабря. Премьера новой оперы «Аделаида Бургундская, или Оттоне, король Италии» в театре «Арджентина» должна была состояться в тот самый день, когда появилась газетная публикация (27 декабря), и, даже если Россини привез с собой из Неаполя в Рим почти законченную партитуру, ему все равно пришлось бы приехать в Рим, как минимум, за две недели для

того, чтобы успеть провести репетиции.

Многие авторы приписывают либретто «Аделаиды Бургундской» Якопо Ферретти; к несчастью, это была еще одна поделка злосчастного Джованни Федерико Шмидта. Усталый по вполне понятным причинам, Россини (в течение этого года он написал «Золушку», «Сороку-воровку» и сложную трехактную «Армиду») видел в новой опере всего лишь источник заработать 300 римских скуди (приблизительно 950 долларов). «Аделаида Бургундская» обнаруживает все признаки изнуряющей спешки и отсутствие подлинного интереса. Композитор привлек своего друга Микеле Карафу [1] , чтобы написать несколько не слишком заметных арий. Он вернулся к речитативам и позаимствовал для этой мрачной и серьезной оперы блистательную увертюру «Векселя на брак», написанную более восьми лет назад. Вежливый Радичотти назвал «Аделаиду Бургундскую» «худшей из всех опер-сериа Россини» и добавил, что в ней мы не находим ничего, кроме банальности, от начала до конца. Россини, вероятно, знал заранее, что Картони собрал для этой оперы довольно посредственную труппу певцов и цинично составил партитуру, не тратя на нее много сил и времени (примечательно, что персонажи второго плана выражают себя преимущественно в речитативах). Премьера «Аделаиды Бургундской» состоялась 27 декабря 1817 года в театре «Арджентина». И публика, и пресса отнеслись к ней одинаково неблагосклонно. Римский корреспондент «Нуово оссерваторе Венето» (от 31 декабря 1817 года) писал: «Мы стали свидетелями того, как «Аделаида Бургундская», поэма Шмидта, жила и умерла в течение одного вечера в театре «Арджентина» – в действительности ее исполняли до середины января. Римская «Нотицие дель джорно» отмечала, что даже такой весомой репутации, как у Россини, недостаточно для того, чтобы спасти «произведение, не удовлетворяющее вкусам публики».

Вернувшись в Неаполь 27 января 1818 года, Россини написал Антальдо Антальди, гонфалоньеру Пезаро, письмо с просьбой обсудить предстоящее открытие после ремонта пришедшего в ветхость театра «Дель Соле» в его родном городе [2] . Граф Джулио Пертикари, один из знаменитых пезарцев, предоставивших средства на реконструкцию театра, станет впоследствии близким другом Россини. «Я вас люблю и почитаю как величайшую гордость нашей родины, – написал ему Пертикари. – Я горжусь тем, что являюсь вашим земляком. Позвольте же мне гордиться и вашей дружбой». (Не следует забывать, что человеку, к которому обращался Петрикари, не было еще и двадцати шести лет.) Для праздника по случаю открытия театра Россини должен был поставить «Сороку-воровку». На первое письмо, посланное

гонфалоньеру, композитор ответа не получил; Россини снова заявил о своем желании занять Изабеллу Кольбран и Андреа Ноццари в планируемых представлениях.

Россини повторил свое предложение в еще одном письме от 10 марта, адресованном Антальди. Позже в письме Луиджи Акилли в Рим он сообщил, что гонфалоньер прислал доброжелательный, но нерешительный ответ. «Не могу просить певцов поступить в мое распоряжение на шесть месяцев, чтобы петь в городе, где они смогут очень мало заработать, – писал он Акилли. – Я пытался торговаться с этими людьми, но у тенора Ноццари контракт с Неаполем, мадам Кольбран не может дольше оставаться в моем распоряжении. Бас [Раньеро] Реморини, которого вы услышите в Риме, согласился выступить, и я сторговался с ним на 300 скуди (около 950 долларов). [Альберико] Куриони, тенор, хочет получить 400 скуди, как он получает в Милане. Советую вам послать условия соглашения вышеупомянутому Куриони в Милан, чтобы он от нас не ускользнул, он вполне хорош, особенно учитывая тот дефицит теноров, в котором мы оказались. Контракт Реморини можете послать в Болонью, моему отцу, он передаст его певцу, когда тот будет там проездом, мы так договорились. Пытаюсь заключить контракты с Ла Шабран [Маргарита Шабран], с Ла Момбелли [по-видимому, Эстер] и Ла Беллок [имеется в виду Тереза Джорджи-Беллок] и скоро получу от них окончательные ответы».

29 апреля все еще не удалось найти примадонны для сезона в Пезаро. В этот день Россини написал Розе Моранди, предлагая ей спеть в «Сороке-воровке»: «В труппу войдут Реморини, [Микеле] Кавара, Куриони. Синьор Панцьере даст «Улисса», *gran hallo*[29], и вы окажетесь, дорогая Розина, среди достойных людей, и я тоже (обратите внимание на мою скромность) буду среди них, я, жаждущий увидеть и услышать вас». Но Роза Моранди не приняла приглашения; Россини в конце концов заключил контракт на роль Нинетты с Джузеппиной Ронци де Беньис.

Во время этих длительных переговоров Россини писал музыку и готовил к постановке в «Сан-Карло» свою двадцать четвертую оперу. Либретто «Моисея в Египте» написал Андреа Леоне Тоттола [3] на основе известной трагедии падре Франческо Рингьери. «Моисея в Египте» называли *azione sacra*[30], так как его сюжет заимствован из Библии (он был выбран для того, чтобы иметь возможность ставить оперу во время поста). Эту оперу иногда называют ораторией, хотя по стилю это трехактная большая опера. Сезон карнавала в 1818 году закончился рано (Пасха пришлась на 22 марта), и Россини снова пришлось писать в большой спешке. Он снова призвал на помощь Карафу, на этот

раз для того, чтобы написать только одну арию Фараона, часто не исполняемую во время представлений. Тем не менее он написал одну из самых больших и наиболее тщательно разработанных партитур, когда-либо им созданных, закончив ее примерно 25 февраля.

«Моисея в Египте» впервые исполнили в «Сан-Карло» 5 марта 1818 года. Тогда в него не входила ставшая впоследствии всемирно известной хоральная молитва «С высот своих небесных», которая была добавлена в дни представлений в театре «Сан-Карло» во время Великого поста в 1819 году. Она принесла немедленный оглушительный успех. Чрезвычайно живой, типичный для Стендаля фрагмент из «Жизни Россини» описывает результаты первых попыток машиниста сцены театра «Сан-Карло» показать, как раздвинулось Красное море в «Моисее». «В третьем акте «Моисея» не помню каким именно образом, но поэт Тоттола ввел переход через Красное море, не подумав о том, что этот переход поставить не так легко, как казнь тьмой [сцена, открывающая оперу]. В любом театре партер расположен таким образом, что море может быть видно только вдали; чтобы показать, как его переходят, нужно было его приподнять. Машинист театра «Сан-Карло», стремясь решить неразрешимую задачу, устроил все нелепо и смешно. Партер видел море поднятым на пять или шесть футов выше берегов; из лож, совершенно погруженных в волны, можно было хорошо разглядеть маленьких ладзарони, раздвигающих их по велению Моисея... Все много смеялись; веселье было настолько искренним, что невозможно было ни возмущаться, ни свистеть. Под конец оперу уже никто не слушал; все оживленно обсуждали восхитительное изобретение...»

Когда Россини вернулся в Неаполь из Рима после постановки «Аделаиды Бургундской», он снова подвергся ожесточенным нападкам со стороны реакционеров и консерваторов. Большая часть действующих лиц, которым предстояло участвовать в «Моисее в Египте», проявила большой энтузиазм по поводу состоявшейся 3 января 1818 года в «Сан-Карло» постановки «Боадичеи» Франческо Морлакки. Противники Россини попытались воспользоваться «Боадичеей» как дубинкой, с помощью которой можно было бы разделаться с «пагубными новшествами», введенными в оперу Россини и «его последователями». Официальная «Джорнале» в статье от 13 февраля отзывалась о Морлакки как о композиторе, который «предпочитает музы сиренам и заменяет пустые украшения той благородной и драгоценной простотой, которая в искусстве, как и в литературе, создает образцы правды, величия и красоты. Что за

новые чудеса произвела бы музыка сегодня, – вопрошает автор, – если бы и другие стали следовать примеру Морлакки?».

Месяц спустя та же газета писала: «Россини одержал новую победу своим «Моисеем в Египте». Очень простая мелодика, естественная, всегда оживленная подлинной выразительностью, и самая благодарная мелодия, самые выразительные эффекты гармонии удачно используются для воплощения ужасного и трогательного; быстрый, благородный, выразительный речитатив; хоры, дуэты, трио, квартеты и т. д. – все это в равной мере выразительное, трогательное и возвышенное: вот награда этой новой музыки, за которую он в большом долгу перед поэтом». Автор изобрел не знающую поражений систему оставаться всегда правым: ему нравилось только все простое, а следовательно, то, что ему нравилось, становилось простым. То, что Россини одержал новую победу, было непреложным фактом: «Моисей в Египте» помог перечеркнуть бедного Морлакки и его «Боадичею» (вероятно, приятную старомодную оперу-сериа, так как этот композитор обладал большим лирическим талантом), а также отмести брюзжание, угрозы и смятение противников Россини.

Леди Морган, представившая подробный живой рассказ об оперной жизни Неаполя в период первого возобновления «Моисея в Египте» (1819-1820), пишет:

«Какая бы опера ни ставилась в Неаполе, духовная или светская, серьезная или комическая, единственным композитором, всегда получавшим нескончаемые аплодисменты, был Россини. Его «Моисей» исполнялся в «Сан-Карло» во все время нашего там пребывания; и, хотя мы слушали его почти каждый раз, когда он только исполнялся, мы каждый раз воспринимали эти великолепные сцены с неослабевающим удовольствием и наслаждением.

Опера «Моисей» строго соответствует событиям жизни этого воина-пророка, рассказанным им самим, но пересказ носит более расширенный характер, за счет чего углубляются характеры других персонажей и усиливается драматический эффект. Когда поднимается занавес, божественный наказ только что прозвучал, и сердце Фараона ожесточилось;

но в королевском театре правителю Египта приданы все возможные утонченность и снисходительность. Он скорее жертва, чем враг этой силы, которая отделяет от господина божественное право его воли. В то время как сердце Фараона ожесточается во время исполнения превосходного соло, сердце его сына смягчается в ходе изысканного дуэта с прекрасной израильской девушкой (эпизод, введенный для развлечения, и зрителей чрезвычайно волнует борьба, которую приходится вести юному

египетскому принцу и его возлюбленной, находящейся под покровительством Моисея). Все грандиозные сцены связаны с пророком и царем. Моисей всегда суров, дерзок и смел; своим низким, как контрабас, голосом он бросает угрозы упрямому Фараону, и призванные им кары время от времени демонстрируются на сцене. Израильтянам, наконец, позволено покинуть Египет, и когда они выстраиваются у городских ворот, готовые к своему чудесному походу, то являет собой самое впечатляющее зрелище… Невозможно выразить словами, насколько в этот момент величественны декорации и хоры… В тот момент, когда Аарон готов произнести слова, а Моисей окружил охраной свою прекрасную юную подопечную (которую заставил сопровождать своих несчастных соотечественников), молодой влюбленный египетский принц бросается вперед, хватает свою возлюбленную и по приказу отца запрещает евреям уходить. Моисей, по словам принца, «никогда не знавший, что такое любовь», беспредельно разгневанный этим новым актом тирании, падает на колени, вызывает гнев Всевышнего и призывает небесный огонь, сжигающий принца на глазах возлюбленной, которая тотчас же сходит с ума и исполняет безумный реквием над телом своего возлюбленного. Моисей со спокойным видом дает команду выступать, поднимает свой жезл – море расступается, и он ведет своих последователей по сухому песку под аплодисменты зрителей, возвращающихся после этой прекрасной оперы, распевая на улицах: «Мой голос покинул меня» – популярный квартет из произведения и шедевр Россини».

2 мая 1818 года в театре «Сан-Бенедетто» в Венеции Эстер Момбелли впервые исполнила инсценированный монолог «Смерть Дидоны», написанный для нее Россини в Болонье лет семь назад. Это был ее бенефис. «Гадзетта привиледжата ди Венеция» безжалостно писала: «Поэзия ниже всякой критики, музыка ничего собой не представляет, исполнение посредственное. Вергилий, описывая смерть прекрасной Дидоны в 4-й книге «Энеиды», написал: *«Quesivit coelo lumen, ingemuitque reperta»*[31]. То же самое можно сказать и об этой кантате, так как было бы лучше оставить ее в сейфе синьоры Момбелли, чем демонстрировать при свете дня только для того, чтобы вернуть ее обратно, умирающей и оплаканной». О постановках «Смерти Дидоны» больше ничего не было слышно.

Когда «Моисей в Египте» благополучно утвердился в «Сан-Карло», Россини мог спокойно перенести внимание на предстоящий россиниевский сезон в Пезаро. В недатированном письме, адресованном графу Пертикари, он пишет: «Труппа укомплектована; остается только получить ваше одобрение,

чтобы завершить это нелегкое дело, которое непременно должно состояться в текущем июне и закончиться 10 или 12 июля, так как у многих заключены контракты на это время. Реморини, который сейчас в Милане, следуя моим инструкциям, скоро выедет и прибудет в течение трех дней, он привезет с собой партитуру «Сороки-воровки». Тенор Куриони уже здесь, он приехал вчера. Примадонна Ронци выехала и приедет сюда через два дня, ее муж [ Джузеппе де Беньис] певец, а так как «Сорока-воровка» написана для трех *primi buffi*[32], можно будет привлечь его к участию за небольшую плату, таким образом у нас появится еще один *prima buffo* помимо Реморини и Кавары. Кроме того, у нас будет примадонна, которая играет мужские роли, и таким образом дуэты будут исполнены двумя чистыми голосами, как это принято в опере-сериа. Нам очень повезло, что за такой короткий промежуток времени удалось собрать превосходную труппу, способную быстро приспособиться к музыке и характерам, которые им предстоит воплотить. Вкладываю сюда же заметку с описанием художественного оформления как для оперы, так и для балета. Панцьери предложил превосходного художника из Брешии. Если у вас еще нет художника, умоляю, предоставьте мне право нанять его. Мне хотелось бы быть уверенным, что машинист сцены человек способный и умный... Соберите всех участников и предоставьте мне право заключать контракты, чтобы я мог начать репетиции заранее, в Болонье... Мне кажется, нам не следует обещать публике больше двадцати четырех спектаклей, так как мы не застрахованы от какой-нибудь неудачи, хотя, по моим подсчетам, мы легко могли бы дать тридцать.

...Как только вы дадите мне свой окончательный ответ, я поеду в Равенну, чтобы набрать оркестр. Поэтому пришлите мне записку по поводу музыкантов, которых можно найти, и их способностях».

Пертикари пригласил Россини остановиться у него в Пезаро. Россини отклонил приглашение, написав: «А что касается вашего любезного предложения воспользоваться вашим домом, если бы я прислушивался только к своему сердцу, то принял бы его с восторгом, но благоразумие и здравый смысл абсолютно не позволяют мне причинять вам столько беспокойства». Но Пертикари настаивал, и в начале июня Россини жил в родном городе гостем в доме Пертикари. Позже он рассказывал Филиппо Мордани, что Пертикари очень хорошо к нему относился, но его жена графиня Костанца Пертикари (дочь поэта Винченцо Монти) оказалась самой эксцентричной особой, какую он когда-либо знал. Во время его пребывания в доме она время от времени впадала в необъяснимый гнев и яростно ссорилась с мужем,

который затем умолял Россини умиротворить ее. Сплетники утверждали, будто Россини стал ее любовником. Джулио Вандзолини рассказывает, будто однажды «Костанца приказала своей служанке проследить за ним и сказать ей, когда Россини встанет из постели и уйдет из дома; и, узнав, что он ушел, она забралась обнаженной в его постель, закуталась в его одеяло, чтобы впитать таким образом, как она выразилась, небольшую частицу его гения».

Либретто «Сороки-воровки», напечатанное для исполнения в Пезаро, утверждает, что опера была «исправлена и дополнена». Первое представление в перестроенном оперном театре состоялось 10 июня 1818 года. Когда Россини, разодетый по последней моде, появился за чембало, его встретили продолжительными аплодисментами. Великолепно поставленная, с декорациями Камилло Ландриани и знаменитого Алессандро Санкуирико и хорошо исполненная старательно подобранной труппой, «Сорока-воровка» сразу же вызвала долго длившийся восторг среди пезарцев и множества приезжих, специально посетивших город по этому случаю. Затем последовал балет Панцьери «Возвращение Улисса» со зрелищными сценическими эффектами, с десятью парами танцующих, восемьюдесятью статистами и оркестром на сцене. Программа, состоящая из двух спектаклей, удерживала взволнованную публику в театре до зари.

Среди публики обращала на себя внимание Каролина Брунсвик, уже расставшаяся с будущим английским королем Георгом IV, за которого была вынуждена выйти замуж в 1795 году под давлением своего дяди и его отца Георга III [4] . Пятидесятишестилетняя принцесса Уэльская жила в окрестностях Пезаро со своим любовником, вспыльчивым молодым итальянцем, пользовавшимся сомнительной репутацией, по имени Бартоломео Бергами. Поначалу ее радушно встретили в Пезаро, но к 1818 году консервативные пезарцы, не выносившие Бергами и других ее приближенных, подвергли ее остракизму. Среди тех, кто отвернулся от нее, были и Пертикари, возможно, это они настроили Россини против нее. Она несколько раз приглашала его на свои вечерние приемы, но он отказывался прийти и однажды заявил, будто страдает от ревматизма, лишившего его колени гибкости, так что он не может кланяться, как предписано придворным этикетом. В следующем году ему придется пожалеть о том, что оскорбил Каролину Брунсвик.

После двадцати четырех представлений «Сороки-воровки» Альберико Куриони отказался принимать участие в двух дополнительных представлениях «Севильского цирюльника». Без него оперу исполнили плохо. Балет с ней не исполнялся. Так

блистательно начавшийся россиниевский сезон закончился почти провалом. Он чуть не стал роковым для Россини: после нескольких постановок «Сороки-воровки» он заболел, его заболевание называли «очень серьезным воспалением горла». Его уложили в постель, и вскоре ему стало так плохо, что за его жизнь опасались. В Неаполе и Париже даже появились сообщения о его смерти. Затем «Монитор» (Париж) торжественно объявил, что он жив, а официальная неаполитанская «Джорнале» (9 июля 1818 года) писала: «Письмо известного маэстро Россини из Пезаро, датированное вторым числом этого месяца, опровергает сообщение о его смерти, серьезная болезнь привела его на грань могилы, но сейчас он вне опасности...» Перед его отъездом в Болонью примерно 1 августа Пертикари дали в его честь банкет. В письме графу Гордиано Пертикари, присланном из Парижа более сорока пяти лет спустя (15 января 1864 года), Россини напишет: «Никогда не забуду щедрость и сердечное гостеприимство, которое встретил в доме Пертикари, когда был в Пезаро по случаю открытия нового театра».

По возвращении в Болонью Россини получил необычный заказ. Сын лисабонского префекта полиции и инспектор театров пригласил его написать одноактную оперу-буффа для постановки в Лисабоне. Когда и где Россини закончил возникший в результате фарс «Адина, или Калиф Багдадский», неясно, но, похоже, к работе над ним он приступил в августе 1818 года. Его либретто представляло собой переработку текста Феличе Романи «Калиф и рабыня», сделанную его другом, художником маркизом Герардо Бевилакуа-Альдобрандини; некоторые стихи оттуда цитировались без изменений. Россини, очевидно, завершил «Адину» тем же летом и отослал ее в Португалию. По неизвестным причинам постановку ее отложили на восемь лет, и премьера ее в театре «Сан-Карло» в Лисабоне состоялась только 22 июня 1826 года.

В письме, написанном Джакомо Мейербером из Милана брату Михаэлю Беру в Берлин 27 сентября 1818 года, он дает удивительно точное предвидение событий, которые произойдут только в 1823-1824 годах: «К тому же он [Россини] ведет серьезные переговоры с Парижем, чтобы сочинять там для большой Французской оперы. Итальянская опера перешла под управление «Гранд-опера» со времени отъезда Каталани [5] . (Это все равно что поручить заботу о цыпленке лисе или о канарейке кошке.) Они уже ограбили бедных итальянцев [театр «Итальен»], отняв трех лучших певцов – Липпарини!!! Ронци!! и Де Беньис!!!!!!! Я слышал от самих эмиссаров из первых рук, что они сделали множество предложений Россини от имени Французской

оперы. Его условия (а они, по слухам, *oltremodo stravagante e forte*[33]) уже переданы в Париж. Если их примут, мы станем свидетелями необыкновенных вещей».

Со странной бурбонской нравоучительностью официальная неаполитанская «Джорнале» сообщает (3 сентября 1818 года): «Ждем сегодня приезда Россини из Верхней Италии… Он не мог выбрать лучшего момента для приезда [в театре «Дель Фондо» исполнялся «Тайный брак» Чимарозы]… Пойдет ли он послушать Чимарозу? О, безусловно!.. И прислушается ли к заключенному в нем совету? Мы надеемся, что да – ради нашей же пользы, ради славы автора «Елизаветы», ради счастливой судьбы итальянской вырождающейся музыки». Мы не знаем, слушал ли тогда Россини «Тайный брак», но является непреложным фактом, что вскоре он приступил к созданию еще одной оперы для Барбаи, и в ней не чувствуется ни единого признака того, что он воспринял посмертный совет Чимарозы. Это была опера «Риччардо и Зораида».

Либретто «Риччардо и Зораиды» – жалкое создание маркиза Берио ди Сальсы, преобразовавшего теперь не столь полный жизни материал, как «Отелло», а всего лишь «Риччардетто» Никколо Фортегерри. Тем не менее опера, впервые исполненная в «Сан-Карло» 3 декабря 1818 года, имела большой успех и, возобновленная в «Сан-Карло» в мае 1819 года, прошла под несмолкающие аплодисменты. Она демонстрирует, как Россини ввел в партитуру инструментальную прелюдию. Вступительная медленная часть интродукции длится только одиннадцать тактов. Затем занавес раздвигается и в темпе марша продолжается ее исполнение на сцене. Затем звучит грациозное анданте с вариациями, после которого повторяется марш и присоединяется хор. Эта продолжительная интродукция в четырех частях в значительной мере отличается от абстрактной увертюры, которую можно было свободно переносить из оперы в оперу.

Бездеятельность Россини в месяцы, последовавшие за премьерой оперы «Риччардо и Зораида», всего лишь кажущаяся. Он переделал «Армиду» в двухактную оперу, в таком виде она была заново поставлена в «Сан-Карло» в январе 1819 года; он писал кантату для сопрано соло, хора и танцевального исполнения по случаю выздоровления Фердинанда I и посещения им «Сан-Карло»; он также работал над исправлением «Моисея в Египте» для второго сезона в «Сан-Карло». Для этой постановки он написал и включил в партитуру позже ставшую всемирно известной молитву «С высот своих небесных». Эдмон Мишотт сообщил Радичотти, что Россини утверждает, будто он написал эту молитву, не имея текста: он сообщил Тоттоле схему

музыкального размера и количество необходимых строф, на основе чего либреттист написал слова. Стендаль, ошибочно считавший, что молитва была добавлена для третьего, а не второго сезона «Моисея» в «Сан-Карло», рассказывает эту историю совсем по-другому. По его версии, неожиданно явившийся Тоттола заявил, что написал молитву, которую поют евреи перед переходом через Красное море, и сделал это за час. «Россини пристально на него смотрит. «Так эта работа заняла у вас час?.. Что ж, если вам понадобился час времени, чтобы написать эту молитву, то я напишу музыку за четверть часа». И он приступает к работе среди шумной беседы нескольких друзей. История слишком хороша, чтобы в нее поверить, но и пренебречь ею нельзя.

Луи Энджел рассказал другую историю о молитве Моисея, она может быть правдивой. «Я спросил его [Россини], был ли он влюблен или очень голоден и несчастен, когда писал эту вдохновенную страницу, так как голод, наряду с любовью, является мощной силой, заставляющей людей писать возвышенно и вдохновенно. «Я расскажу вам, – произнес он, и из его иронической усмешки я заключил, что меня ожидает нечто забавное, – со мной произошла небольшая неприятность; я был знаком с княгиней Б-г-е, одной из самых темпераментных женщин, к тому же обладающей прекрасным голосом; однажды она продержала меня всю ночь без сна, занимая пением дуэтов, беседой и т. д. и т. д. После этого изнурительного времяпрепровождения мне пришлось пить чай из ромашки, который я поставил перед собой, когда писал молитву. Тем временем я писал хор в соль-миноре и нечаянно обмакнул перо в ромашковый раствор вместо чернил – образовалось пятно, и, когда я высушил его песком (промокательной бумаги тогда еще не существовало), оно приняло форму бекара, что сразу же натолкнуло меня на мысль о том, какой эффект можно произвести, если изменить соль-минор на соль-мажор. Так что весь эффект возник благодаря тому пятну».

Возобновление «Моисея» пришлось отложить, так как у Кольбран очень болело горло. Двое других исполнителей также пели после недавно перенесенных болезней, когда «Моисей в Египте», наконец, был поставлен в «Сан-Карло» 7 марта 1819 года. Официальная «Джорнале» поспешила поздравить «одаренного богатым воображением Россини с введением новых оригинальных красот, которыми он обогатил это свое произведение, и прежде всего с созданием патетического величественного религиозного гимна, с которым евреи, преследуемые Фараоном, взывают о помощи к богу своих отцов, и затем, исполненные надежды и

веры, готовятся пройти через расступившиеся воды Красного моря». Стендаль утверждает, будто доктор Котуньо рассказывал ему, как лечил молодых дам, настолько взволнованных молитвой, что их охватила лихорадка и жестокие судороги. Никакие другие оперы, кроме «Моисея», не исполнялись в «Сан-Карло» до 22 марта. Двадцать четвертая опера Россини стала, если можно так выразиться, сокрушительным успехом.

Тем временем неутомимый Россини был занят подготовкой двух новых опер для Неаполя и Венеции. Первая из них – «Эрмиона» – была основана на двухактном *azíone tragíca*[34] Тоттолы, позаимствовавшего сюжет из «Андромахи» Расина. Довольно равнодушно встреченная премьера состоялась в «Сан-Карло» 27 марта 1819 года. Большое количество критической чепухи было опубликовано по поводу «Эрмионы», авторы хотели представить ее как успешную попытку Россини адаптировать суровую манеру Глюка. Однако фактически она мало отличалась от витиевато украшенных опер, предшествующих и следующих за ней. Действительно, Россини здесь снова ввел находящийся на сцене хор в оркестровую интродукцию, на этот раз он поет за закрытым занавесом. Уникальность «Эрмионы» среди опер Россини проявляется только в том, что никаких следов дальнейших постановок этой оперы не прослеживается ни в Италии, ни где-либо еще.

Новая опера для Венеции – странная смесь или компиляция под названием «Эдуардо (иногда Эдоардо) и Кристина» – была впервые поставлена в театре «Сан-Бенедетто» 24 апреля 1819 года. Россини приехал в Венецию 9 апреля, возможно, он успел посетить одно или более представлений своего «Отелло», вероятность, делающая возможной его встречу с лордом Байроном и графиней Терезой Гвиччиоли. Лесли А. Маршанд пишет о Байроне: «Как бы он ни относился к либретто [«Отелло»] (за которое Россини не несет никакой ответственности), Байрон был очарован мелодиями композитора, особенно после того, как услышал их в обществе графини Гвиччиоли, к которой он романтично и страстно привязался в течение нескольких весенних дней 1819 года. Когда в конце их десятидневной связи стареющий муж Терезы заявил, что на следующее утро они должны вернуться в Равенну, она бросилась в театр, смело вошла в ложу Байрона и поведала о своем горе. Она вошла, когда опера «Отелло» только началась. «И атмосфера полной страсти мелодии и гармонии на языке, намного превосходящем слова, связала их души и заставила ощутить все, что они нашли, и все, что должны были потерять» – так годы спустя вспоминала Тереза, когда Байрона уже не было в живых».

Когда Россини понял, что репетиции «Эрмионы» слишком надолго задержат его в Неаполе и не оставят времени на то, чтобы написать совершенно новую оперу для Венеции, он договорился с импресарио «Сан-Бенедетто», что предполагаемая по контракту опера будет частично состоять из ранее написанной музыки. Он пообещал, что номера будут подобраны таким образом, чтобы как можно лучше соответствовать драматическим ситуациям и характерам нового либретто, над которым трудились сначала Тоттола, а затем Бевилакуа-Альдобрандини. В целом же оно представляло собой частичную переработку либретто Шмидта, написанного в 1810 году для оперы Павези («Сан-Карло», Неаполь, 1810 год). Двое авторов, по существу, приспосабливали строфы шмидтовского текста к музыке из трех опер Россини, незнакомых венецианцам: «Аделаида Бургундская», «Риччардо и Зораида» и «Эрмиона». Россини написал новые речитативы под аккомпанемент чембало и семь совершенно новых номеров. За эту компиляцию он получил 1600 лир (около 825 долларов).

Справедливость не восторжествовала; начиная с премьеры, состоявшейся 24 апреля 1819 года, «Эдуардо и Кристина» пользовалась огромным успехом, который отчасти объясняется достойным всяческих похвал исполнением лучших актеров труппы. Официальная венецианская «Гадзетта» свидетельствует: «Это триумф, подобного которому не было в истории нашей музыкальной сцены. Премьера, начавшаяся в восемь вечера, закончилась через два часа после полуночи из-за восторженного отношения публики, требовавшей повторения почти всех номеров и много раз вызывавшей автора на сцену». Двадцать пять представлений «Эдуардо и Кристины» состоялось в театре «Сан-Бенедетто» в этом сезоне, последнее из них 25 июня. В письме Джону Каму Хобхаузу от 17 мая 1819 года Байрон сообщает: «В «Сан-Бенедетто» недавно состоялась премьера великолепной оперы Россини, который лично присутствовал и играл на клавесине. Поклонники ходили за ним по пятам, отрезали его волосы «на память»; затем его шумно приветствовали, сочиняли в его честь сонеты, устраивали в его честь пиры, готовы были его увековечить больше, чем любого императора. По словам моей Романьолы [Терезы Гвиччиоли], – говоря о Равенне и образе жизни, которая там намного распущеннее, чем здесь, – «это дает тебе картину состояния морали места; и этого должно быть достаточно для тебя». Только подумай о людях, сходящих с ума по скрипачу или, по крайней мере, по вдохновителю скрипачей».

В середине апреля 1819 года в Венецию вернулся двадцатисемилетний Джакомо Мейербер для того, чтобы

поставить в «Сан-Бенедетто» свою новую оперу «Эмму Ресбургскую». Он уже приезжал в Венецию четыре года назад, и услышанные там оперы научили его, что существует один путь к успеху на оперной сцене – стать последователем Россини. Его знакомство с музыкой Россини проявляется в его первой итальянской опере «Ромильда и Констанца» (Падуя, 1817), дошедшей до Венеции в октябре 1817 года, и в равной степени во второй – «Узнанная Семирамида» (Турин, январь 1819-го). Теперь он написал третью оперу в россиниевском стиле – «Эмму Ресбургскую» – на либретто Гаэтано Росси. Он, несомненно, встречался с Россини: опера Мейербера была поставлена в «Сан-Бенедетто» на следующий день после последнего представления «Эдуардо и Кристины». Впоследствии двое композиторов стали добрыми друзьями и особенно сблизились в Париже.

Зрители «Сан-Бенедетто» благожелательно встретили оперу Мейербера. Местные критики хвалили ее за мастерство, с которым проработана каждая деталь (постоянная характеристика Мейербера), но сочли ее излишне манерной и слишком подражательной Россини. Венецианский автор «Альгемайне музикалише цайтунг» пошел своим обычным путем, утверждая, будто противники Россини в Венеции надеялись на то, что Мейербер на некоторое время останется в Италии «и ему удастся затмить славу удачливого композитора», – почти пророческое предположение, принимая во внимание то, что произойдет в Париже десять лет спустя.

Возможно, желая публично выразить свою благодарность за то, как жители Пезаро приняли в прошлом году его «Сороку-воровку», Россини, покинув Венецию примерно 20 мая, вернулся в свой родной город, и это оказалось его последним посещением Пезаро. В этот раз бандиты и головорезы, окружавшие принцессу Уэльскую, заставили его заплатить за то, что он унизил ее своим отказом прийти к ней на вечер. То, что произошло в театре «Дель Соле» вечером 24 мая 1819 года, было воссоздано в письме, написанном три дня спустя графом Франческо Касси, другом как Россини, так и адресата, графа Джулио Пертикари, находившегося тогда в Риме:

«Вечером 24 мая пезарский театр был осчастливлен посещением нашего именитого горожанина Джоакино Россини, оказавшегося здесь проездом из Венеции… Но вечер стал очень печальным для театра, так как людям, собравшимся в большом количестве для того, чтобы отпраздновать приезд прославленного согражданина, пришлось испытать непереносимый позор, так как выхода Россини через двери оркестровой ямы ожидали в засаде головорезы принцессы Уэльской, которые, первыми увидев

Россини, смогли предвосхитить аплодисменты горожан и встретить его оглушительным свистом, чем внесли большой беспорядок в ряды зрителей и вселили во всех страх, так как эти головорезы рассеялись по всему театру и делали вид, будто готовы пустить в ход ножи и пистолеты, с которыми никогда не расставались.

Однако через несколько мгновений люди преодолели свое изумление и страх, и свист этого сброда потонул среди единодушных, непрекращающихся аплодисментов и криков *Viva,* что несколько уменьшило оскорбление. И хотя не удовлетворенный первой вспышкой оскорблений Пергами и его подлые наемники попытались произвести еще одну вылазку, напугав честных пезарцев своими безобразными выкриками и убийственным свистом, их дальнейшие попытки были сведены к нулю.

В сложившейся ситуации только член совета Арминелли проявил себя достойным похвалы – он бросился к оркестровой яме, повел Россини среди толпы свистящих и аплодирующих людей и подвел к ложе синьоры Беллуцци, где тот и оставался до окончания балета...

Россини покинул театр после балета, он благополучно вышел через небольшую директорскую дверь, добрался до экипажа синьоры Беллуцци и вернулся в Посту, где остановился. Таким образом он ускользнул как от тех, кто ждал его возвращения в ложу, чтобы возобновить оскорбления, так и от тех, кто хотел приветствовать его аплодисментами и проводить в отель с факелами. Последние, однако, были не слишком разочарованы, так как, вовремя узнав о предполагающемся тайном отъезде Россини, смогли присоединиться к нему и оказать ему почести. Несколько часов спустя Россини покинул Пезаро, и толпа горожан проводила его за ворота Фано с факелами и с все усиливающимися криками *Evviva.* Но поскольку разгневанные горожане пересыпали взрывы аплодисментов выкриками «Смерть свистунам!», они подверглись аресту со стороны полиции, когда вернулись обратно в город».

На следующее утро граф Касси послал гонфалоньеру решительный протест против «самого несправедливого и жестокого оскорбления, которому вчера в театре пезарец подвергся со стороны непезарца и его наемников». На своем совещании местная академия приняла решение установить мраморный бюст Россини в зале заседаний и устроить в его честь торжественный прием. Касси подготовил речь, чтобы зачитать ее в городском совете в надежде заручиться его участием в празднествах. Но поклонники Россини не забыли о Бергами и его

головорезах: Касси насчитал четырнадцать жаждующих крови драчунов с сатирическими нападками на принцессу Уэльскую, Бергами и других ее приближенных, которые, в свою очередь, стали угрожать искалечить или даже убить тех, кто собирался чествовать Россини. При таком положении дел вмешался представитель папы, запретивший и речь Касси перед советом, и торжественный прием в академии [6] . Только последовавший вскоре отъезд принцессы в Англию полностью восстановил спокойствие в городе. Россини больше никогда не посещал свой родной город.

К 1 июня 1819 года Россини вернулся в Неаполь. Город не забыл композитора за время его отсутствия. 9 мая торжественное представление в «Сан-Карло» в честь посещения императора Франциска I (тестя Фердинанда I) было ознаменовано исполнением кантаты. Это произведение без названия на слова Джулио Дженойно исполнили Кольбран, Джованни Баттиста Рубини и Джованни Давид в сопровождении хора. 18 мая официальная «Джорнале» сообщала: «Королевский театр «Сан-Карло». «Риччардо и Зораида» вернулась на сцену, принеся с собой радость и вызвав новые аплодисменты. Ее появление стало счастливым предзнаменованием: вместе с ним в театр вернулся Ноццари после нескольких дней болезни».

Среди музыкантов, с которыми Россини встретился в этот раз в Неаполе, был Дезире Александр Баттон (1798-1855), молодой *prix de Rome* (лауреат Римской премии), учившийся в Парижской консерватории у Керубини [7] . Батон позже рассказал Радичотти, что у них произошел примерно такой разговор: «Вы ищете какой-нибудь сюжет? – спросил молодой лауреат пезарца. – Я тоже ищу тему к своему возвращению в Париж и, кажется, нашел в небольшой книжечке, которую прочитал вчера, это переведенная с английского языка поэма, автор, насколько я помню, Вальтер Скотт, поэма называется «Дева озера». Действие происходит в Шотландии, и сюжет мне понравился». – «Одолжите мне книжку, – попросил композитор, – может, и мне понравится».

Молодой композитор поспешно выполнил желание маэстро, а два дня спустя, встретив Баттона, тот обхватил его голову руками и радостно воскликнул: «Спасибо, друг! Прочитал поэму, и она мне очень понравилась. Прямо сейчас иду отдать ее Тоттоле». Произведения Вальтера Скотта, так же как и Байрона, словно витали в воздухе Европы, перенеся через канал идеи британского романтизма. Тоттола был настолько любезен, что, публикуя предисловие к своему либретто, основанному на поэме «Дева озера», выразил надежду, что Скотт поймет: для превращения поэмы в либретто нужны большие серьезные изменения. Эти

изменения особенно заметны в коротком втором акте, носящем подчиненный характер по отношению к первому акту как относительно текста, так и музыки. Однако необузданная патетическая эмоциональность Скотта пронизала оба акта россиниевской оперы. 25 февраля 1832 года Джакомо Леопарди писал своему брату из Рима: «В «Арджентине» поставили «Деву озера»; исполненная великолепными голосами, она представляет собой нечто изумительное, так что даже я мог бы заплакать, если бы не был совершенно лишен этого дара».

Россини завершил «Деву озера» вовремя, чтобы показать ее в «Сан-Карло» 24 сентября 1819 года. Сообщение в официальной «Джорнале» утверждает, будто только финальное рондо Кольбран привлекло наибольшее внимание публики, а в целом зрителям не понравилась опера, которая станет со временем одной из самых популярных опер Россини. Один часто повторяемый анекдот, касающийся первого исполнения «Девы озера», почти безусловно выдуман. Азеведо сообщает, будто Россини зашел в грим-уборную Кольбран, чтобы поздравить ее. Театральный служащий бесцеремонно вторгся в уборную и стал требовать, чтобы композитор вернулся на сцену и поклонился зрителям, вызывающим автора. Россини, не сказав ни слова, нанес ему такой удар, что тот вылетел из комнаты. А Россини, как повествует эта неправдоподобная история, выбежал из театра, бросился к экипажу и поспешно уехал. Стендаль является автором другой истории. По его версии, относительная неудача на премьере «Девы озера» так подействовала на Россини, что он потерял сознание. Азеведо спросил Россини, правдива ли эта история, и получил в весьма сильных выражениях отрицательный ответ. Принимая во внимание физическую слабость Россини и отсутствие агрессивности, история с нападением на театрального служащего представляется в равной степени невероятной.

Равнодушие первых неаполитанских зрителей в значительной мере объясняется тем, что они услышали оперу, совершенно непохожую на то, что они ожидали и хотели услышать. То, о чем они мечтали, нашло свое отражение в официальной «Джорнале», сообщавшей о прибытии Россини из Венеции: «Хотелось бы знать, останется ли он, создавая эту новую оперу, в рамках «Риччардо и Зораиды» или же необузданно предастся порывам своего воображения. В первом случае мы можем поздравить себя и Россини за то, что он стал достоин дельфийской короны и звания защитника славы Италии; во втором случае (поскольку этот стиль портит общественный вкус) мы осмелимся спросить, кого следует винить в упадке, в котором упрекают теперь музыку – композиторов или слушателей». Радичотти предполагает, что

публика была настолько ошеломлена тем, что показалось ей «непривычной цветистостью оркестрового и хорового звучания, резким звучанием труб на сцене, оригинальными номерами – то лирическими, то эпическими, то драматическими», что она пробудилась от своего «коматозного» состояния только тогда, когда Кольбран, проявив всю свою живость, исполнила старомодное заключительное рондо.

Зрители, пришедшие на второе представление «Девы озера», оказались более чуткими, возможно, среди них присутствовало больше восприимчивых любителей музыки. К тому же в качестве меры предосторожности количество труб, звучавших на сцене, было сокращено наполовину. После этого второго представления опера быстро получила признание. С представления, состоявшегося 23 января 1823 года в театре «Арджентина» в Риме, берет начало обычай включать во второй акт дуэт, начинающийся словами «До встречи, дорогой», являющийся творением римского певца, учителя пения и композитора Филиппо Челли. Этот дуэт (исполненный в тот вечер Розмундой Пизарони и Сантиной Ферлотти Санджорджи) впоследствии часто включался в «Деву озера», а иногда вводился в оперу Морлакки «Тебальдо и Изолина».

Снова, как часто бывало у Россини, за оперой высокого качества последовала слабая вещь, на этот раз, к сожалению, написанная для «Ла Скала». 1 ноября 1819 года он был в Милане. Под датой 2 ноября Стендаль пишет Маресте, которому он, похоже, говорил правду: «Вчера видел только что приехавшего Россини»; это, почти безусловно, была их первая встреча. В тот же день Джакомо Мейербер писал из Милана Францу Залесу Кандлеру в Венецию: *«Rossini ist gestern hier angekommen»*[35]. Либретто, предложенное Россини, принадлежало Феличе Романи, который позаимствовал тему из драмы Алессандро Мандзони «Граф Карманьола». Либретто «Бьянка и Фальеро, или Совет трех» было одним из наименее жизнеспособных текстов опытного либреттиста. Россини составил партитуру, перенасыщенную музыкальными идеями, которые он использовал прежде. За эту двухактную мелодраму, или оперу-сериа, ему должны были заплатить 2500 лир (около 1290 долларов).

«Бьянку и Фальеро» поставили на сцене «Ла Скала» 26 декабря 1819 года, она была довольно равнодушно встречена публикой, способной понять, что большая часть музыки не нова, и, по-видимому, обратившей внимание на то, что Россини, спешивший закончить партитуру вовремя, снова вернулся к речитативу сэкко (так же, как и в «Эдуардо и Кристине»), после того как почти полностью отказался от его использования в

операх-сериа с 1814 года. Несмотря на этот вялый прием, первоначально оказанный опере, «Бьянка и Фальеро» прошла на сцене «Ла Скала» тридцать девять раз и неоднократно ставилась в других местах.

Когда «Бьянку и Фальеро» впервые услышали в Милане в 1819 году, Россини не было еще и двадцати восьми лет. За тринадцать лет он написал тридцать опер и значительное количество других произведений. Если не считать его юношеской оперы «Деметрио и Полибио», он фактически написал двадцать девять опер за девять лет, некоторые из них постоянно доставляли наслаждение слушателям. Но многие из этих двадцати девяти опер были недостаточно хороши с точки зрения структуры, худшие оперы отмечены самозаимствованиями; они послужили улучшению финансового положения Россини, но не пошли на пользу его репутации. Он напишет еще только четыре оперы для Италии – по одной в 1820, 1821, 1822 и 1823 годах. Все они займут высокое место в ряду его произведений благодаря тщательности, с которой он задумал и выполнил их. Это будут «Магомет II», «Матильда Шабран», «Зельмира» и «Семирамида».

# Глава 7
# 1820 – 1822

4 января 1820 года в Болонье Джузеппе Россини, отец композитора, записал: «В половине второго ночи наш маэстро Россини выехал в Неаполь...» По дороге из Милана во владения Барбаи он остановился в Риме, чтобы позировать Адамо Тадолини для бюста, заказанного пезарской академией. Немного позже неаполитанская «Джорнале» сообщала: «Россини среди нас с 12 января. С этого самого дня он всецело посвятил себя репетициям «Фернандо Кортеса» [Спонтини]. «Любовная забота», с которой он пытается добиться хороших результатов в постановке автора «Весталки», достойна автора «Елизаветы». (Любопытно отметить, что Россини, написавший к январю 1820 года восемь опер для Неаполя, оставался для этого журналиста автором первой из них, поставленной более четырех лет назад.) «Мексиканская» опера Спонтини, несмотря на достоинства репетиционной работы Россини и превосходный состав исполнителей, включавший Кольбран и Ноццари, зрителям «Сан-Карло» показалась слишком «тевтонской», и 4 февраля ее встретили довольно равнодушно.

В этом феврале Россини очень эффектно чествовали в его отсутствие в Генуе, где хореограф Доменико Гримальди организовал большой театральный праздник в театре «Сан-Агостино» в связи с чрезвычайно успешной постановкой россиниевского «Отелло». Изданный Гримальди манифест утверждал, что он организовал этот праздник специально для этого вечера (12 февраля). В это утро надпись, украшенная цветами и музыкальными эмблемами, была помещена на пьяцца де-Бьянки. Вечером надпись осветили факелами, так же как и страдоне ди-Сан-Агостино и фасад театра. Все ложи были «элегантно украшены гирляндами из мирта и золотыми ветками», а зрительный зал был ярко освещен. Праздник состоял из постановки «Отелло», балета Гримальди и символического музыкального произведения, озаглавленного «Апофеоз Россини». Он настолько понравился зрителям, что его даже снова исполнили в следующем году в театре «Каркано» в Милане.

* * *

В Неаполе в марте церковная община Сан-Луиджи пригласила Россини написать мессу, чтобы исполнить ее 19 марта

в церкви Святого Фердинанда. Он принял заказ, хотя ясно осознавал, что у него нет времени написать мессу целиком. Он призвал на помощь для работы над ней Пьетро Раймонди (руководившего в Неаполе в «Сан-Карло» постановкой его оперы-оратории «Кир в Вавилоне»). Россини, несомненно, написал музыку для сольных партий и хоров и поручил создание связующей контрапунктической ткани Раймонди. Эта совместно написанная месса была должным образом исполнена в церкви Святого Фердинанда 19 марта.

Газета «Джорнале» оценила музыку мессы как серьезную и возвышенную. Стендаль, вероятно, предоставил более беспристрастную оценку того, что в действительности произошло в церкви Святого Фердинанда: «Это было восхитительное зрелище: мы видели, как перед нашим мысленным взором проходили в слегка измененной форме, что придавало остроты узнаванию, все возвышенные арии великого композитора. Один из священников со всей серьезностью воскликнул: «Россини, если ты с этой мессой постучишься во врата рая, то святой Петр не сможет не отворить их перед тобой, несмотря на все твои прегрешения!»

Карл фон Мильтиц, присутствовавший 19 марта 1820 года в церкви Святого Фердинанда, написал: «Кто не захотел бы услышать любимца итальянских (я сказал бы даже, европейских) сцен в священном месте и восхититься плодами его многогранной индивидуальности в заслуживающей наибольшего внимания отрасли музыкальной деятельности? Но напрасно мы надеялись, ибо невозможно даже представить степень упадка и отвратительного пренебрежения, в которые погрузилась эта область в Италии. Я узнал от самого Россини, что он сочинил эту мессу за два дня, а позже услышал, как он называл своим соавтором маэстро Раймонди. Что за скверно сделанная работа!

Мессе предшествовала увертюра Майра с танцевальной темой. Затем перерыв. После этой интродукции, так хорошо приспособленной к празднику Скорбящей Богоматери, исполнили увертюру к «Сороке-воровке». Должен признаться, что такая профанация священного места и его торжественности глубоко ранила мою душу.

После второго перерыва «Kyrie» («Господи помилуй») в ми-миноре звучит очень печально с резкими диссонансами, оно исполняется без тени искусства или знания церковного стиля, но все же с определенным благородством. Если бы все продолжалось подобным образом, можно было бы по крайней мере сказать, что месса не лишена определенной ценности.

Последовавшая затем «Gloria» («Слава»), которой

неаполитанцы стали аплодировать, словно в театре, представляла собой, по замыслу автора, хор ангелов, поющих на фоне празднующих пастухов, – хотя и не полностью новое произведение, но приятное. Первые двадцать тактов дали повод надеяться, что перед нами оригинальное произведение; его полет взмывает на определенную высоту, но к завершению падает на землю.

«Credo» («Верую») и «Offertory» («Приношение даров») представляют собой что-то наподобие рагу из различных фраз из россиниевских опер, перемешанных в беспорядке без какого-либо смысла и цели, словно фарш в колбасе, своего рода процессия самых модных образов, какие только можно найти в тридцати двух операх Россини [в действительности в тридцати], частично украденных у немецких авторов и частично услышанных из уст знаменитого [Джамбаттисты] Веллути.

Не знаю, кем были написаны «Sanctus» («Свят») и «Agnus» («Агнец»), Россини или Раймонди, могу только сказать, что они не многого стоят. Это своего рода фуга, рыдающие темы которой проходят по всем двенадцати нотам тональности.

Во время церемонии орган звучал таким образом, что возбуждал жалость, оркестранты играли все громче, в то время как Россини – в полный голос, словно желая быть всеми услышанным, отдавал распоряжения то одному, то другому исполнителю! Нетрудно себе представить, какое уважение проявили по отношению к священному месту. Несмотря на все это, публика пришла в экстаз, и не сомневаюсь, что неделю спустя на модных вечеринках как высшего, так и низшего неаполитанского общества будут напеваться любимые мелодии из мессы, сочиненной за два дня для праздника Скорбящей Богоматери».

Можно не разделять мнения Мильтица, будто Россини заимствовал у немецких композиторов или из импровизаций сопраниста, но нельзя не согласиться, что церковная музыка к 1820 году действительно пришла в упадок, и не только в Неаполе, но и по всей Италии. К тому же изучение партитуры (хотя это и не автограф), недавно обнаруженной в библиотеке Неаполитанской консерватории, показывает, что ни Россини, ни Раймонди не слишком сильно утруждались при ее написании.

* * *

В апреле 1820 года на своей вилле Кастеназо, неподалеку от Болоньи, умер Джованни Кольбран, отец Изабеллы; если бы он

прожил на два года дольше, то стал бы тестем Россини. Джоакино, по-видимому ставший к тому времени любовником Изабеллы, написал Адамо Тадолини по поводу скульптурного монумента, который хотел поместить на могиле ее отца, чтобы сделать ей сюрприз. В более позднем письме к Тадолини Россини пишет: «Замысел предполагаемого монумента следующий: дочь у подножия надгробия оплакивает потерю отца, а с другой стороны – воспевающий его певец. Я не умею рисовать, но тем не менее сделал для вас два наброска, исходя из которых вы с вашей гениальностью сможете что-либо сделать... А пока мне представляется, что обе фигуры должны иметь портретное сходство, если это возможно» [1] .

У Россини все еще был контракт с Барбаей на создание опер для неаполитанских театров, и «Джорнале» за 15 мая 1820 года сообщила, что он пишет музыку к новому либретто. Это была двухактная драма, или опера-сериа, озаглавленная «Магомет И». Чезаре делла Балле, герцог ди Вентиньяно [2] написал ее на основе оперы «Магомет, или Фанатизм» (1742) Вольтера. Первоначально назначенная для премьеры этой оперы дата неизвестна, но оперу явно намечали поставить раньше, чем в тот декабрьский день, когда ее впервые исполнили в «Сан-Карло». Не знаем мы и того, долго ли работал Россини над партитурой «Магомета» после получения либретто.

В июне 1820 года в обеих Сицилиях назревало восстание против режима Бурбонов. И это было ясно всем, кроме Фердинанда I, его семьи и ближайших советников. 1 июля толпы дезертиров, вожди карбонариев и недовольные священники вошли в Авеллино, находящийся примерно в двадцати пяти милях к востоку от Неаполя. 5 июля пятеро карбонариев потребовали, чтобы король их принял, и объявили ему, что, если он сейчас же не провозгласит конституцию, подобную той, которая была дарована Испании в 1812 году, произойдет революция. Король сдался и на следующее утро издал требуемую декларацию. Войска, верные генералу Гульемо Пепе, вождю карбонариев, вошли в Неаполь 9 июля. Была провозглашена новая конституция. Вскоре все изменилось к худшему. Меттерних из Вены угрожал вмешаться и поддержать абсолютизм. 6 октября два британских фрегата вошли в Неаполитанский залив. 20 ноября император, король Пруссии и царь прислали королю Фердинанду приглашение, равносильное приказу приехать в Любляну на совещание.

Фердинанд сел на корабль 13 декабря и прибыл в Любляну 8 января 1821 года, где нашел Священный союз полным решимости восстановить прежний неаполитанский статус-кво, если

потребуется, то силой. Когда новость об этом решении достигла Неаполя, парламент, контролируемый генералом Пепе и карбонариями, решил сражаться за конституцию. Последовало несколько схваток с австрийскими войсками, и к 23 марта императорская армия смогла вступить в Неаполь под одобрительные крики толп неаполитанцев. Фердинанд, однако, проявляя осторожность, отложил возвращение в столицу до 15 мая.

Театральная жизнь на время прекратилась. Россини некоторое время прослужил в национальной гвардии, возможно в качестве музыканта. Но дни его, по всей вероятности, проходили чаще всего в праздности, что дало ему возможность отдохнуть, однако это, наверное, раздражало его не знающий покоя дух. Время от времени он возвращался к работе над «Магометом II». Стендаль и некоторые другие авторы называют среди произведений Россини «Гимн борьбы за конституцию», предположительно написанный на стихи, начинающиеся со слов «Кто угрожает нашим кварталам»; в дневнике, цитируемом в 1905 году в «Историческом архиве неаполитанской провинции», также упоминается этот гимн. Стендаль утверждает, будто этот гимн исполняли после оперы в «Сан-Карло» 12 февраля 1821 года, – в тот же день Россини уехал в Рим. Газетные сообщения о представлении в «Сан-Карло» не упоминают гимна Россини (рукопись его неизвестна); его существование ставится под сомнение.

28 ноября 1820 года певец Филиппо Галли, которому предстояло создать роль Магомета II, написал из Неаполя музыкальному издателю (предположительно Джованни Рикорди): «Что касается «Магомета», могу сообщить вам, что, судя по всему, это произведение обещает стать шедевром, но он [Россини] все еще не закончил его; многие надеются, что в следующую субботу он уже будет поставлен, но я не уверен в этом...» В действительности «Магомет II» был уже готов к премьере, которая состоялась в «Сан-Карло» 3 декабря 1820 года. Во время первого представления у него не было увертюры, но когда его поставили в Венеции во время карнавального сезона 1823 года, Россини не только снабдил его увертюрой и новым трио, но также заменил для его оригинального трагического завершения финальное рондо «Девы озера», доставив таким образом удовольствие Кольбран (партия Анны) и порадовав напоследок публику.

«Магомет II» не слишком понравился в Неаполе в 1820 году, его первые слушатели сразу поняли, что он написан не в старом стиле, который большинство из них по-прежнему нежно любило. Фактически опера продемонстрировала явные признаки того, что

Россини, готовя для «Сан-Карло» постановку «Фернанда Кортеса», впитал разнообразные стороны монументального стиля Спонтини. В Милане начиная с 16 августа 1824 года состоялось 15 представлений «Магомета II», но он не так понравился, как другая опера на тот же сюжет (но на либретто Феличе Романи) – «Магомет II» Петера фон Винтера, премьера которого в «Ла Скала» состоялась 28 января 1817 года. В общем и целом она не принесла Россини успеха. Возможно, именно этот факт повлиял на его решение покинуть Неаполь вскоре после премьеры, и, безусловно, это привело к тому, что он изъял большие части партитуры и перенес их в «Осаду Коринфа», которую написал в Париже в 1826 году [3] .

К середине декабря 1820 года Россини был в Риме, где остановился у Пьетро Картони на виа дель-Театро-Валле; он не вернется в Неаполь до середины марта 1821 года. Объявления о карнавальном сезоне в театре «Аполло» вскоре сообщали, что он начнется с новой оперы Россини «Матильда» (за которую ему заплатят 500 римских скуди, что составляет приблизительно 1575 долларов). Понимая, что у него в Риме будет слишком мало времени на написание новой оперы, Россини первоначально заказал либретто неаполитанскому писателю, который должен был создать его на основе французской пьесы под названием «Матильда де Морвель». Но, обнаружив, что текст получается плохой и его слишком долго пишут, Россини отправился в Рим на поиски другого либреттиста, хотя первый акт «Матильды» был уже написан. Композитор обратился к Якопо Ферретти.

Ферретти только что написал либретто для двух новых опер, которые собирались поставить в Риме в этом сезоне, и не испытывал желания сразу же приниматься за третье. Однако у него имелось пять сцен пьесы, озаглавленной «Ужасный Коррадино», он ее переделывал в свободное время из пятиактного либретто Франсуа Бенуа Хоффмана, тему для которого тот, в свою очередь, позаимствовал у Вольтера и написал для Мегюля оперу «Эфросина и Корадин, или Исправленный тиран» (1790). Ферретти показал эти сцены Россини, и композитор упросил его сделать либретто из пьесы. Этому произведению Россини и Ферретти дали название «Матильда Шабран [4] , или Красота и Железное сердце». Как возникло такое заглавие, Ферретти в 1829 году объясняет в своем письме в «Нуова библиотека театрале»:

«Не хочу давать оружие в руки врагов дирекции [театра «Аполло»], а этих врагов огромное количество, они хитры, богаты и могущественны. Итак, прелестную чаровницу, смягчившую Железное сердце в старой комедии, звали Изабелла Шабран, но, поскольку сюжет не исторический, я взял на себя смелость

изменить название и назвал свою мелодраму «Матильда Шабран». Те, кто не знает секретов этой истории, полагают, будто меня наняли до того, как был издан проспект, но на самом деле это произошло много недель спустя, и меня нанял не [Луиджи] Вестри [5] , а Россини, который привез с собой из Неаполя законченный первый акт «Матильды [де Морвель]», написанный одним из неапольских поэтов». В результате либретто Ферретти, хотя оно только в двух актах, явно демонстрирует черты пятиактного оригинала.

Поскольку Россини пришлось срочно писать «Матильду Шабран» на основе нового либретто, он позаимствовал фрагменты из ранних опер и призвал на помощь Джованни Пачини [6] , находившегося в Риме; здесь 25 января 1821 года в театре «Балле» с успехом прошла премьера его оперы «Юность Генриха V», либретто к которой тоже написал Ферретти на основе «Генриха V» Шекспира. Согласно сообщению, опубликованному Франческо Рельи, «одним прекрасным утром в конце карнавала Россини послал Пачини записку следующего содержания: «Дражайший Пачини! Приходи как можно скорее, ты мне необходим. Только при подобных обстоятельствах узнаешь истинную цену друзьям». Рельи добавляет: «Нетрудно себе представить, что Пачини появился очень быстро, и Россини сказал ему: «Ты, наверное, знаешь, что я сочиняю «Коррадино» для «Тординоны» [7] , наступили последние дни карнавала, а мне еще не хватает шести номеров... Старый герцог Торлонии [8] терзает меня, и он прав. Поэтому я подумал о том, чтобы разделить с тобой усилия, то есть ты напишешь три номера и я – три. Вот стул и бумага – пиши!» Пачини ничего не сказал, но принялся за работу».

Азеведо пишет, что Россини сделал акцент на ансамблях в «Матильде Шабран», так как понимал, что певцы в «Аполло» весьма посредственные, другие авторы утверждают, что он из-за этого не слишком старался. Неоднозначный прием, оказанный опере на премьере в «Аполло», состоявшейся 24 февраля 1821 года, обозреватели отчасти отнесли за счет недостатков пения. В тот вечер аплодисменты перемежались свистом; время от времени вспыхивали столкновения между сторонниками Россини и поклонниками старого стиля, последние увлечения которых нашли свое воплощение в «Юности Генриха V» Пачини. Азеведо рассказывает, будто после представления за стенами театра произошла шумная стычка. Завистники Россини вскоре рассказывали, будто премьеру «Матильды» отложили главным образом из-за его лени и будто первое исполнение обернулось полным провалом.

Что в действительности произошло на представлении «Матильды ди Шабран», проясняет автор «Нотиче дель джорно» в статье за 1 марта 1821 года: «Долго ожидаемая страстными любителями музыкальных красот, долго откладывавшаяся из-за обычных театральных обстоятельств (несмотря на противоположные утверждения определенных лиц), опера-семисериа, озаглавленная «Матильда Шабран, или Красота и Железное сердце» (или «Коррадино»), наконец-то поставлена... Музыка обладает удивительными достоинствами. Квинтет первого акта и секстет второго способны удивить и очаровать. Интродукция Амброджи и ария Монкады, дуэт Липпарини и Парламаньи способны растрогать сердца самых черствых людей. Однако то, как опера была принята, ярко продемонстрировало противостояние двух фракций. С одной стороны, сражалась группа людей, воспламененных духом врожденных противоречий, которых больше волнует изображение деталей, чем движение истинного чувства, с другой стороны – группа беспристрастных ценителей музыкальной гармонии.

В течение первого акта результат вызывал сомнение, но во втором первые добровольно отступили, а последние развернули знамя победы, учтиво приняв под своим флагом большую часть вражеской фракции. А тем временем беспристрастный гений, вознаграждающий добродетель, добавил новый лист к венцу, окружающему юное чело маэстро Россини, который, как можно заметить, смешался с разнообразными лаврами, венчающими почитаемые лбы Моцарта, Майра, Паэра, Паизиелло и Чимарозы. Его опера продолжала триумфально исполняться из вечера в вечер, встречаемая все возрастающими аплодисментами, однако мы не можем удержаться от того, чтобы попросить победителя воздерживаться от дальнейших повторений одной музыкальной фразы, на которую он был более чем щедр в «Матильде».

Взаимоотношения между Россини и владельцем и импресарио театра «Аполло» сильно обострились во время подготовки «Матильды Шабран». Возможно, причиной послужило недовольство Торлонии, когда тот узнал, что партитура не полностью нова и не все в ней принадлежит перу Россини. После неоднозначного приема, оказанного опере во время премьеры, он отказался заплатить Россини положенные по контракту 500 скуди. Тогда Россини забрал из «Аполло» партитуру и оркестровые партии и 27 февраля 1821 года написал следующее письмо кардиналу Бернетти, губернатору Рима и главе папской депутации, отвечающей за публичные зрелища:

«Ваше превосходительство, отношение ко мне со стороны синьора герцога Торлонии в течение последних нескольких

недель и, более того, тот факт, что он дал мне понять, что не намерен отвечать на письмо, которое я написал ему вчера и в соответствии с пунктами подписанного им договора потребовал сумму в 500 скуди, которую мне все еще должны за мою оперу «Матильда», – все это вынуждает меня предпринять акцию столь же решительную, сколь и справедливую, будучи связанным обстоятельствами и к тому же являясь единственным человеком, способным гарантировать соблюдение моих собственных интересов в тот короткий период времени, который мне осталось провести в городе. Воспользовавшись своим правом собственности на партитуру, правом, гарантированным мне вышеупомянутым соглашением, я изъял и партитуру и оркестровые партии с твердым намерением не отдавать их до тех пор, пока не будет выплачена вышеупомянутая сумма. Я счел своим долгом проинформировать ваше превосходительство о своем действии так, чтобы вы, руководствуясь своей мудростью, могли принять срочные меры ввиду того, что, начиная с сегодняшнего вечера, представления вышеупомянутой драмы в театре «Аполло» должны прекратиться.

Умоляю ваше превосходительство благосклонно принять чувство глубокого уважения, с которым я имею честь объявить себя смиренным слугой вашего превосходительства, *Джоакино Россини».*

Альбетро Каметти, обнаруживший это письмо и опубликовавший его в своей ценной книге «Театральная музыка Рима за сто лет» (1916), сообщает, что на полях его есть пометка, подтверждающая, что оно было прочитано. Поскольку «Матильду ди Шабран» исполняли в «Аполло» до закрытия сезона, состоявшегося 6 марта, Торлония, очевидно, заплатил Россини 500 скуди.

Незаслуженно приобретенная Россини репутация опасного революционера не заглохла и в 1821 году. Документ, найденный среди секретных бумаг австрийской полиции в Вене, гласит:

*«Венеция, 3 марта 1821 г.*

*Гг. главным инспекторам*

Известно, что знаменитый композитор Россини, находящийся в настоящее время в Неаполе, сильно заражен революционными идеями. Заранее уведомляю об этом г. главного инспектора не только с тем, чтобы в случае прибытия во вверенный ему округ композитора Россини за последним был установлен строжайший надзор, но и для того, чтобы установить неотступное наблюдение за людьми, с которыми, стремясь дать выход своему революционному энтузиазму, установит Россини связь. Обо всем замеченном прошу незамедлительно прислать мне точное

донесение. *Кубек».*

Этот документ можно отнести всего лишь на счет нервозности со стороны австрийских властей: националистические чувства Россини никогда не были слишком ярко выраженными, а его политические настроения быстро скатывались на достаточно консервативные позиции, так что вполне могли удовлетворить даже секретную полицию. Нельзя буквально принять и утверждение Кубека о том, будто Россини 3 марта 1821 года был в Неаполе: он задержался в Риме, потому что с удовольствием проводил там время. Пачини пишет: «В последние дни карнавала Россини с группой друзей (я тоже попал в эту приятную компанию) организовал маскарадное представление. Мы нарядились в стиле старых учителей музыки, то есть в черные тоги и большие парики, загримировали лица черными и красными разводами и разучили хор из «Белого пилигрима» [9] , так сильно понравившегося римской публике. Преобразившись таким образом, мы проследовали по направлению к Корсо, взяв в руки ноты и распевая хором во все горло. Мы остановились, подойдя к кафе «Русполи». Толпа собравшихся вокруг любопытных все росла. Внезапно многие из них, предположив (я не стану говорить о наших подлинных намерениях), будто мы своим маскарадом намеревались высмеять маэстро Грациоли и его музыку, набросились на нас с бранью и угрозами, так что нам пришлось благоразумно ускользнуть поодиночке». Пачини также рассказывает, что на одном из организуемых по пятницам приемов у Паолины Бонапарт Боргезе «Россини спел знаменитую каватину из «Севильского цирюльника» «Дорогу городскому фактотуму»[36]; и, по правде говоря, он мог с полным основанием заявить о себе: «Я фактотум[37] не только Рима, но и всего мира, ибо могу применительно к себе повторить слова Цезаря: *«Veni, vidi, vivi!»*[38].

Писатель-политик Массимо д'Адзельо также писал о начале 1821 года: «Паганини и Россини находились в Риме. Липпарини пела в «Тординоне». По вечерам я часто оказывался вместе с ними в обществе их безумных приятелей. Приближался карнавал, и однажды вечером мы сказали: «Давайте устроим маскарад». Решили переодеться слепцами и просить милостыню. Сочинили четверостишие:

*Слепы мы, и рождены мы,*
*Чтоб на жизнь нам подавали.*
*В этот день счастливый*
*Не откажите в милостыне нам.*

Россини быстро положил их на музыку. Мы порепетировали и, наконец, решили «выйти на сцену» в «жирный четверг», перед началом Великого поста. Мы решили надеть элегантную одежду снизу, а сверху – лохмотья и обноски. Короче говоря, явная, но чистая нищета.

Россини и Паганини должны были изображать оркестр, бренча на гитарах, они решили облачиться в женские платья. Россини увеличил свою и без того избыточную полноту, подложив под одежду пучки соломы, вид у него получился невероятный! Паганини же, сухой, как доска, с лицом, подобным грифу скрипки, переодетый женщиной, казался еще более долговязым.

Возможно, мне не следовало говорить об этом, но мы произвели фурор, сначала в двух-трех домах, куда пришли и спели, затем на улице Корсо и на ночном балу».

В марте Россини вернулся в Неаполь. Там он во второй раз получил приглашение написать оперу для Королевского театра в Лондоне. В письме, которое датируется предположительно 23 апреля 1821 года и адресат которого в точности не известен, но, по всей вероятности, это Джованни Баттиста Бенелли, импресарио Королевского театра, композитор пишет, что необходимо, чтобы все поверили, будто бы он в апреле собирается поехать в Лондон. «Заклинаю вас во имя дружбы, которая так много лет связывала наши семьи, во всех деловых письмах, которые вы будете посылать в Неаполь, убеждайте всех и в особенности Барбаю, что я определенно подписал контракт с Лондоном». Тогда он был занят тем, что сравнивал одну открывавшуюся перед ним возможность с другой. Или скорее две возможности с третьей. Герольд, находившийся тогда в Италии, написал своей матери из Неаполя 10 апреля 1821 года, что Россини «горит желанием приехать в Париж». Во французской столице его репутация стремительно поднималась, несмотря на то что постановки его опер встречались равнодушно или плохо, главным образом из-за текстов.

В апреле Россини руководил постановкой в «Сан-Карло» давно любимым «Сотворением мира» Гайдна (в переводе на итальянский Игнаца Плейеля). Герольд в только что цитированном письме сообщает: «Сегодня вечером дают «Сотворение мира» Гайдна, и Россини пригласил меня на репетицию, чтобы спросить совета». Немного позже в этом же году Россини, наверное, начал осознавать, что неаполитанский период его творчества близится к завершению. Барбая вел переговоры о том, чтобы принять на себя должность импресарио

«Кернтнертортеатра» в Вене. Это не означало, что он откажется от неаполитанских театров, но явно могло повлиять на будущее Россини. К тому же композитор теперь не сомневался, что хочет поработать за пределами Италии, особенно в Париже.

Барбая подписал контракт с «Кернтнертортеатром» 1 декабря 1821 года. Вскоре после этого он подписал новое соглашение с Россини, предоставлявшее ему свободу поехать в Вену, Лондон и Париж, после чего, как предполагалось, он вернется еще на несколько лет в Неаполь. Официальная «Джорнале» в статье от 5 января 1822 года писала: «Россини, имя, стоящее само по себе тысячи панегириков, слава Пезаро, украшение Италии – Россини готов покинуть наши пределы. За шесть лет своего пребывания здесь, в Неаполе, в должности руководителя и композитора королевских театров он написал «Елизавету», «Отелло», «Армиду», «Зораиду», «Деву озера», «Эрмиону», «Магомета II» и «Моисея» [автор пропустил «Газету»] . Даже одной из этих опер было бы достаточно, чтобы поместить его имя в храме бессмертия; а пока он положил на музыку «Зельмиру», которую мы услышим в начале следующего месяца...

В Вене он даст «Деву озера», а как только установится хорошая погода, отправится из Вены в Англию, потом в Париж, а затем, вернувшись с берегов Сены, снова будет жить среди нас в последующие годы, в соответствии с соглашением, достигнутым с импресарио королевских театров».

Прежде чем Россини смог всецело посвятить себя созданию последней неаполитанской оперы, ему пришлось написать кантату для бенефиса в «Сан-Карло», полагающегося ему по контракту. Взяв стихотворный текст Джулио Дженойно, он написал «Благодарность» – кантату для четырех солистов и хора. Король Фердинанд дал разрешение приостановить продажу билетов по подписке на вечер 27 декабря 1821 года, так что оказалось возможным организовать в бенефис Россини гала-представление. Впервые исполненную в присутствии короля, королевской семьи, всех министров и большого количества знати, кантату «Благодарность» повторили весной 1822 года в театре «Дель Фондо», тогда в состав была введена пятая исполнительница, Сильвия. Эта кантата имела более долгую сценическую жизнь, чем большинство произведений Россини, написанных по случаю определенных событий, ее снова исполнили летом 1829 года в театре «Комунале» в Болонье под названием «Корона, сделанная по обету» – по случаю встречи папского посла.

Кассовые сборы, на которые Россини имел право за галапредставление, состоявшееся 27 декабря, составили 3000

дукатов (приблизительно 720 долларов). «Порядочная сумма, – пишет Радичотти. – Вот еще одно доказательство ложности распространяемой некоторыми биографами информации, согласно которой Россини за время пребывания в Неаполе внушил к себе безразличие и неприязнь со стороны горожан». Однако Неаполь большой город; и безусловно, здесь жили люди, испытывавшие неприязнь к Россини (который представлял собой довольно своеобразную личность и более того – был слишком удачливым), но у него было и большое количество почитателей, а многим просто нравилось быть на гала-представлениях в «Сан-Карло» в присутствии короля и его двора.

Закончив с бенефисом, Россини смог сосредоточиться на завершении новой оперы. Барбая намеревался испробовать ее в «Сан-Карло», а затем использовать для того, чтобы представить Россини новым венским зрителям. Либретто Тоттолы основывалось на трагедии Дормона де Беллоя (псевдоним Пьера Лорана Бюиретта). Эта «Зельмира», как не преминул заметить Россини, представляла собой абсолютную мерзость. Радичотти ярко описал оригинальную французскую «Зельмиру» как «собрание ложных представлений, банальностей и надуманных ситуаций, которые ничуть не исправились, пройдя через руки неаполитанского либреттиста». Тем не менее Россини работал над оперой с особым старанием и тщательностью: с нее начнется его карьера в Вене, месте, где жили Моцарт и Гайдн, а теперь – Бетховен. Он уделил больше обычного внимания чисто музыкальным соображениям – гармоническому разнообразию, контрапунктической точности, богатству модуляций, а также тому, чтобы наиболее выразительно связать музыку с текстом. Радичотти почувствовал, что в написанной в результате партитуре «слишком большое увлечение точностью порой наносит вред непосредственности и мелодической плавности, присущей композитору». «Зельмира», безусловно, не достигает высот «Отелло», «Моисея в Египте» и двух-трех других ранних опер Россини. Но в качестве компенсации она обладает единством стиля и прекрасным музыкально-драматическим строением, тем самым демонстрируя, на что способен двадцатидевятилетний композитор, когда долго и усердно работает над партитурой.

Премьера «Зельмиры» состоялась в театре «Сан-Карло» 16 февраля 1822 года, за тринадцать дней до тридцатого дня рождения Россини. Тепло встреченная и публикой, и прессой, она оставалась на сцене «Сан-Карло» до 6 марта, когда король Фердинанд почтил театр своим присутствием. Официальная «Джорнале» сообщает: «По окончании представления Его

Величество оказал отъезжающему маэстро и певцам лестные знаки своей благодарности; в огромном зрительном зале эхом отдавались крики «вива» и продолжительные аплодисменты; актеров вызывали на сцену, и они получили от публики одобрительный прием, который является самой дорогой и желанной наградой щедрых душ...»

Через шесть дней после премьеры «Зельмиры» «Джорнале» сообщила, что одной из новых опер, которые будут поставлены в летнем сезоне, станет «постановка синьора Гаэтано Доницетти, молодого ученика одного из лучших композиторов столетия, Майра...». И действительно, 12 мая 1822 года на сцене «Нуово» была поставлена «Цыганка», двухактная опера Доницетти на длинные и скучные, как всегда, вирши Тоттолы. Она стала первой из многочисленных опер, которые композитор напишет для Неаполя, ставшего для него на время домом. Когда Доницетти впервые приехал в Неаполь, в феврале 1822 года, ему было двадцать пять лет – почти на шесть лет моложе Россини.

4 марта 1822 года Доницетти написал из Неаполя Майру в Бергамо, сообщая об исполнении оратории Майра «Аталия», состоявшемся в театре «Сан-Карло» под руководством Россини: «С вас будет достаточно узнать, что партию Давида исполнил [Доменико] Донцелли, партию Натана – Чичимарра, а Аталии – Фаббре [Джузеппина Фабре], она не пела в течение двух лет и не слишком хороша; у нее глубокое контральто, по этой причине Россини пришлось переработать всю партию. На репетициях он по-иезуитски лентяйничал, работая с певцами, которые не слушали его, а на оркестровой репетиции он вместо того, чтобы дирижировать, сплетничал с примадонной. Если этого недостаточно, скажу еще, что Дарданелли не исполнил арию второго акта, что выбросили речитативы, хоры и маленький финал второго акта, который звучит после арии Аталии, и т. д. и т. д. По правде говоря, я даже не знаю, поступив подобным образом, сделали они хорошо или дурно, так как это такие собаки, что им следовало бы гоняться за костями, а не исполнять такую музыку... Такова благодарность со стороны Кольбран после того, как вы оказали ей столько внимания. Что касается меня, я не хочу на все это больше смотреть – вот что я сказал себе сегодня утром. Но Барбая заявил, что поставит ораторию позже в Вене и что там ее покажут в том виде, в каком она написана». Неаполь тогда приобретал одного из ведущих оперных композиторов эпохи, в то же время теряя другого, так как отъезд Россини оказался окончательным. Он приедет позже в Неаполь, но уже никогда не будет там жить и писать.

За несколько месяцев до этого, 14 декабря 1821 года, Россини

обратился к своему дяде Джузеппе Гвидарини с просьбой прислать его свидетельство о крещении и документы, подтверждающие, что он холост: композитор собирался жениться на Изабелле Кольбран. Позже он скажет, что предпочел бы остаться холостым, но женился, чтобы доставить удовольствие своей матери, которую, по-видимому, беспокоили слухи по поводу его связи с Кольбран, а возможно, и других его связей. Поскольку он попросил дядю держать в тайне новость о его предстоящей женитьбе (к тому же он устроил так, что не опубликовали обычного оглашения имен вступающих в брак), это наводит на мысль, что он решил сделать своим родителям сюрприз.

7 марта 1822 года, на следующий день после последнего исполнения «Зельмиры» в «Сан-Карло», Россини покинул Неаполь вместе с Кольбран и тремя другими певцами, которых Барбая с декабря ждал в Вене. Это были Амбрози, Давид и Ноццари. В Кастеназо [10] , в нескольких милях к востоку от Болоньи, 16 марта приходский священник местной церкви обвенчал Россини и Кольбран. Запись в церкви Кастеназо гласит:

«Год 1822-й, 16-е месяца марта. Я, нижеподписавшийся приходский священник церкви Святой Джованни Баттисты, соединил в брачный союз в святилище благословенной Девы Марии Пилар, согласно постановлению Совета Трента, синьора Джоваккино Россини, профессора музыки, сына ныне здравствующего Джузеппе и ныне здравствующей синьоры Анны Гвидарини, с синьорой Изабеллой Кольбран, дочерью покойного Джованни и покойной синьоры Терезы Ортолы, уроженкой Мадрида, а ныне являющейся прихожанкой прихода Святой Джованни Баттисты. Свидетели: синьоры Луиджи Каччари, проживающий в доме № 142 по этому приходу, и Франсиско Фернандес, слуга вышеупомянутой синьоры Изабеллы. Брак был отпразднован без публикации традиционного оглашения в церкви имен вступающих в брак».

По брачному контракту Кольбран предоставила Россини право пользования своей собственностью, а также право на половину ее имущества, состоявшего из земель и заемов, или ипотек, в Сицилии (включая замок в Модике) и виллу Кастеназо. Стоимость приданого оценивалась в 40 000 римских скуди (приблизительно 126 000 долларов в сегодняшнем эквиваленте). Значительные размеры этого приданого вскоре развязали злые языки. Многие открыто заявляли, будто брак Россини-Кольбран был с его стороны выгодной сделкой, добавляя, что это, безусловно, не брак по любви. Они так же старались очернить действительно не белоснежную репутацию Кольбран. Стендаль,

например, описывает ее как «сорока– или пятидесятилетнюю» даму, когда она выходила замуж за Россини, хотя ей было только тридцать семь, и заявляет, будто Барбая бесплатно предоставил Россини «экипаж, пропитание, жилище и свою любовницу. Божественная Кольбран... доставляла наслаждение принцу Ваблоновски, миллионеру Барбалье и маэстро».

Не существует документальных свидетельств, подтверждающих или опровергающих эти обвинения и инсинуации; суждение об истинном положении вещей должно основываться на оценке характеров Россини и Кольбран, на их последующем поведении и на знании нравов того времени и места, в особенности театрального мира. Кольбран, безусловно, скорее была сексуально доступна, чем молода, но она стала бы выдающимся исключением среди преуспевающих примадонн, если бы не являлась таковой. Она, по всей вероятности, какое-то время была любовницей Барбаи, а затем Россини. Каким бы ни было физическое влечение Россини к Кольбран и его эмоциональное состояние в 1822 году (не говоря уже об его отношении к ней как к актрисе), вполне вероятно, что он знал о ее значительном состоянии. Она была на семь лет старше его и приближалась к концу своей певческой карьеры.

Никакие найденные о Россини или Изабелле Кольбран материалы не подтверждают, будто у них был длительный страстный роман. Их браку не суждено было долго просуществовать. Однако, плохо или хорошо, они прожили вместе после свадьбы лет восемь. А наступивший в конечном итоге разрыв был вызван отчасти продолжительными поездками Россини, во время которых Изабелла, больше уже не оперная звезда, оставалась одна или в обществе престарелого свекра. Со временем она пристрастилась к азартным играм и стала настойчиво, хотя и безуспешно, требовать к себе внимания. Но Россини, даже если и испытывал раздражение от резких углов ее характера и необдуманных поступков, относился к ней с уважением, и она никогда не утрачивала постоянной ровной привязанности к нему. В целом их брак был спокойным и достойным. Он скорее со временем увял, чем пошел ко дну в результате кораблекрушения. Изображать Россини женившимся на стареющей нимфоманке для того, чтобы завладеть ее деньгами, глупо. Его мотивы, так же как и ее, были по-человечески неоднозначными.

Через несколько дней после своей женитьбы чета Россини покинула Болонью и отправилась в Вену в обществе Амбрози, Давида и Ноццари. О том, что уже в начале 1822 года у них не было намерения возвращаться в Неаполь, свидетельствует письмо

Россини от 22 марта из Вены, адресованное Бенелли в Лондон. Извинившись перед импресарио за то, что долго не писал, Россини продолжает: «Теперь я муж Кольбран. Этот брак состоялся всего несколько дней назад в Болонье в присутствии моих родителей. Короче говоря, я не хочу возвращаться в Неаполь из Вены, не хочу, чтобы и моя жена возвращалась туда. Если у вас нет на следующий год примадонны и вы можете предложить мне выгодный контракт, я готов принять на себя эту кампанию в Лондоне и обязуюсь в течение действия контракта написать оперу и поставить те оперы, какие вы захотите. Сделайте предложение нам обоим. Сообщите мне и о препятствиях, и о преимуществах, все это пока втайне, так как я веду одновременно и другие переговоры, а вы сами знаете, как это скверно – гоняться за двумя зайцами. Моя жена дебютирует в опере «Зельмира», последней поставленной мною в Неаполе, которую я даю сейчас в Вене. Это моя собственность».

27 марта 1822 года Россини посетил «Кернтнертортеатр», где слушал оперу «Вольный стрелок» Карла Марии Вебера, которой дирижировал сам автор. Впервые она исполнялась в Берлине 18 июня прошлого года, а теперь в роли Агаты выступала знаменитая Вильгельмина Шредер-Девриент. Однако композиторы в Вене не познакомились. Вебер в качестве самозащиты вынашивал чувство отвращения к современной итальянской опере, а в недавнее время у него развилось вполне объяснимое чувство зависти к большому успеху Россини в Вене. Несколько лет спустя Вебер и Россини по-дружески встретились в Париже. "

Вена, услышавшая «Счастливый обман» и «Танкреда» в 1816 году, «Итальянку в Алжире» и «Кира в Вавилоне» в 1817-м, «Елизавету, королеву Английскую» и «Деметрио и Полибио» в 1818-м и «Севильского цирюльника» и «Сороку-воровку» в 1819-м, подчинилась магии Россини, несмотря на многочисленные направленные против него статьи шовинистических, антиитальянских и протевтонских критиков. В конце марта 1822 года венская публика с большим волнением ожидала новую оперу Россини, личное знакомство со стремительным тридцатилетним композитором и встречу с другими его операми. Россини уже стал для австрийцев любимым создателем опер.

# Глава 8
# 1822 – 1823

С апреля по июль 1822 года в «Кернтнертортеатре» проходил фестиваль Россини. Он начался 13 апреля с неаполитанского исполнения «Зельмиры». Не совсем здоровая Изабелла Кольбран пела не лучшим образом; к тому же ей показалось трудным приспособить свой голос, которым она так умело управляла в театре «Сан-Карло», к сравнительно небольшому залу венского театра. Однако «Зельмира» понравилась венцам, и при последующих исполнениях их восторг все более и более возрастал. Россини, поставивший и отрепетировавший оперу для Барбаи, предпочел, чтобы дирижировал постоянный главный дирижер театра Йозеф Вейгль. Было известно, что оперный композитор Вейгль (1766-1846) завидовал итальянцу, которого слишком чествовали. Но тем не менее он фанатично работал над постановкой «Зельмиры» и сделал все возможное для ее успеха. Россини рассказывал Фердинанду Гиллеру: «Он знал, что его описали мне как одного из моих врагов. Чтобы убедить меня в обратном, он проводил оркестровые репетиции «Зельмиры» с такой тщательностью, какой никогда не проявляли ни я сам, ни кто-либо другой. Временами я испытывал желание попросить его не доводить свою точность до крайности, но должен признать, что все прошло замечательно».

В Лейпциге «Альгемайне музикалише цайтунг» опубликовала очень длинный, большей частью хвалебный очерк по поводу «Зельмиры», написанный приверженцем Бетховена Фридрихом Августом Канне. Джузеппе Карпани, в то время придворный поэт австрийского двора (и следовательно, преемник Апостоло Дзено и Метастазио), внес лепту похвал в адрес Россини: «Зельмира», опера всего лишь в двух актах, которая длится почти четыре часа, никому не кажется слишком длинной, даже музыкантам, и это говорит само за себя». Затем Карпани впадает в фантастические преувеличения, чем навлекает на свою голову порицания со стороны «Л'Оссерваторе венециано». Когда автор «Гадзетта ди Милано» выступил с нападками на «Зельмиру», указав на преимущества перед ней оперы Морлакки «Тебальдо и Изолина», правда признавшись при этом, что всего лишь прочел партию фортепьяно в партитуре «Зельмиры», Карпани пришел в ярость. Он прислал в «Гадзетту» еще одну подборку разных глупостей в защиту Россини, выдвигая претензии на вечное величие «Зельмиры», громя всех, кто с этим не согласен.

На россиниевском фестивале в «Кернтнертортеатре» вслед за «Зельмирой» последовала «Золушка» (30 марта), а затем «Матильда ди Шабран» (7 мая). Россини подготовил «Матильду» для Вены так, что она тоже длилась четыре часа. В вечер ее первого исполнения в Вене жара наряду с непривычной продолжительностью оперы уменьшили энтузиазм публики в первом акте и привели к почти полному равнодушию во втором, затянувшемся до поздней ночи. Россини тотчас же сократил партитуру, на второй вечер (11 мая) опера прошла с большим успехом. «Альгемайне музикалише цайтунг» писала о «Матильде ди Шабран»: «Снова чисто россиниевская музыка. Мы находим себя в кругу старых знакомых: если бы захотели поприветствовать каждого из них, то нам пришлось бы непрестанно делать поклоны и реверансы... значит, Россини украл, но у музыкального миллионера – у самого себя». И это обвинение намного ближе к истине, чем настойчивые заверения Карпаньи, будто Россини не заимствует музыкальные темы из старых опер, создавая партитуры новых.

Позже, в мае, Россини привлек зрителей в «Кернтнертортеатр» оперой «Елизавета, королева Английская». «Синьора Кольбран великолепно исполнила главную роль, – утверждала «Альгемайне музикалише цайтунг», – она действительно была королевой вечера». Затем последовала «Сорока-воровка» (21 июня), доведя до кипения волнение венцев по поводу Россини. На этот раз лейпцигские периодические издания сообщали: «Фанатики подняли громкий крик. Маэстро пришлось выходить на сцену после увертюры и по четыре или пять раз после каждого номера, вызвавшего аплодисменты!.. Это настоящая эпидемия, против которой ни один врач не сможет найти предупредительные средства».

8 июля состоялось заключительное представление сезона, бенефис Россини. Для него композитор подготовил одноактный сжатый вариант «Риччардо и Зораиды», несомненно изъяв оттуда те номера, которые венцы уже слышали в других операх. Это представление превратилось в почти несмолкаемую овацию ему, Кольбран и другим основным исполнителям, которые позже собрались в доме Россини на ужин, так как в тот день были именины Кольбран. Под окнами собралась большая толпа, привлеченная слухами о том, будто бы ведущие венские артисты собираются в этот вечер пропеть в честь Россини серенаду. Согласно «Альгемайне музикалише цайтунг», Россини сначала растерялся, когда узнал, по какой причине собралась внизу толпа, но затем воскликнул, обращаясь к гостям: «Нельзя допустить, чтобы все эти славные люди ушли разочарованными. Раз они

ждут концерта – смелее, друзья! Мы дадим им его *ex abrupto*[39]! Открыли пианино, и Россини заиграл вступление к арии Елизаветы, которую изумительно спела Изабелла.

С улицы раздавались крики восторга: *«Viva, viva! Sia benedetto! Ancora, ancora!»*[40] Тогда тенор Давид с фрейлейн Экерлин исполнили дуэт; новые возгласы восторга, новые требования. В ответ на них великолепный тенор Ноццари спел выходную арию из «Зельмиры»; в заключение Кольбран «проворковала» со своим Ринальдо исполненный чувственности знаменитый дуэт из «Армиды» «Дорогая, тебе эта душа…».

Энтузиазму слушателей уже не было границ. Всю улицу заполнил народ. «Пусть выйдет маэстро!» – скандировала толпа. Россини подошел к окну, поклонился и всех поблагодарил. Крики стали еще громче: «Вива, вива! Спойте, спойте!» И тогда маэстро, по-прежнему улыбаясь, выполнил просьбу и в присущей ему изящной манере исполнил арию из «Цирюльника» «Фигаро здесь, Фигаро там»; затем снова поклонился, пожелав собравшимся спокойной ночи; но публика хотела, чтобы празднество продолжалось на итальянский манер до зари, и требовала продолжения.

Тогда Россини и его гости, и без того утомленные исполнением в театре большой оперы и этим импровизированным концертом, встали из-за стола, потушили огни и собрались уйти отдыхать – пробило уже два часа ночи.

В ответ на это на улице поднялся приглушенный недовольный шум, постепенно нараставший, наподобие тех грозных крещендо, которые так часто вводил в свои оперы маэстро, зазвучали оскорбления, возможно, артистам за щедрость заплатили бы градом камней, если бы не вмешались полицейские, которые вот уже некоторое время циркулировали среди толпы, и не вынудили фанатиков разойтись».

Россини пользовался такой популярностью в императорской Вене, что люди следовали за ним по улицам, выглядывали в окна, когда он проходил мимо. Популярность его опер в Вене не была преходящей, а продлилась многие годы. В сентябре 1824 года явно после посещения «Отелло» в «Кернтнертортеатре» Гегель написал жене: «Пока у меня хватит денег, чтобы ходить в итальянскую оперу и оплатить обратный проезд, я остаюсь в Вене!» И несколько дней спустя: «Слушал «Коррадино» [«Матильду ди Шабран»] в исполнении Дарданелли и Давида: какой дуэт! Они обладают уникальными голосами, душой, чувством. Теперь я хорошо понимаю, почему в Германии, и в особенности в Берлине, музыку Россини хулят – она создана для итальянских голосов, как бархат и шелка для элегантных

молодых женщин, а страсбургские пирожки для гурманов. Эту музыку нужно петь так, как поют итальянские певцы, тогда ничто не сможет ее превзойти».

Берлин был не единственным немецким городом, где звучали выпады против Россини. В Вене почитатели Вебера и других немецких композиторов неустанно подвергали нападкам иностранную музыку. Некоторые из них выступали с такой бранью, что корреспондент «Альгемайне музикалише цайтунг» прислал из Вены восторженный биографический очерк о Россини, в котором сравнивал клеветников с собаками, лающими у ног монумента его славе. Друг Бетховена Антон Шиндлер с горечью заметил, что любовь венцев к Россини превратилась в исступление и что после отъезда итальянской труппы город кажется понесшим тяжкую утрату. Хотя Шиндлер утверждает, будто этот «скандальный» успех был вызван всецело итальянскими певцами, но оперы Россини продолжали пользоваться любовью публики, даже когда их исполняли такие хорошие труппы, хотя, конечно, они так прочно не утвердились бы в симпатиях венцев, если бы впервые в Вене их не исполнили итальянцы.

27 июля 1823 года Бетховен в письме к Луи Шпору упоминает о повальном увлечении Россини, используя каламбур: «У меня мало для вас новостей, разве что могу сообщить, что у нас богатый урожай изюма [*rosínen* – сушеный или давленый виноград]». Автор «Фиделио» потерпел неудачу в 1805 году, провалилась и исправленная версия 1806 года, опера была лучше встречена в 1814 году, но фурор не произвела, так что вполне понятно раздражение Бетховена против нашествия итальянцев. Но когда композитор и пианист Теофилус Фрейденберг поинтересовался его мнением по поводу музыки Россини, Бетховен ответил: «Она отражает фривольный дух нашего времени, но Россини человек талантливый и превосходный мелодист. Он пишет с такой легкостью, что на сочинение оперы ему нужно столько недель, сколько лет потребовалось бы на это немецкому композитору».

Россини, со своей стороны, испытывал глубокое восхищение перед своим великим немецким современником. Еще в 1817 году он слышал несколько фортепьянных произведений Бетховена, а в 1822 году в Вене познакомился с другими произведениями, включая струнные квартеты и «Героическую» симфонию. Его желание познакомиться с их создателем неуклонно возрастало. В одной из «разговорных» книжек, которыми пользовались собеседники глухого Бетховена, чтобы общаться с ним, есть запись, сделанная рукой его брата Иоганна: «Сегодня встретил

маэстро Россини, который очень тепло приветствовал меня и дал ясно понять, что хотел бы познакомиться с тобой. Если бы он был уверен, что найдет тебя дома, то сразу же пошел бы со мной, чтобы нанести тебе визит». Россини просил и музыкального издателя Артариа, чтобы тот договорился о времени, когда он сможет посетить Бетховена, но получил ответ, что Бетховен из-за болезни глаз никого в этот день принять не может. Затем Россини заручился поддержкой семидесятилетнего Антонио Сальери, бывшего когда-то соперником Моцарта, теперь он давал советы Бетховену, как писать для голоса. Сальери через Джузеппе Карпани, наконец, организовал эту встречу.

Визит Россини к Бетховену состоялся в конце марта или начале апреля 1822 года. Он рассказал о нем Рихарду Вагнеру в 1860 году. Благодаря скрупулезным записям Эдмона Мишотта, присутствовавшего на встрече как друг и Вагнера, и Россини, у нас есть заслуживающий доверия детальный отчет о беседе Вагнера и Россини, состоявшейся в парижской квартире Россини на рю Шоссе-д'Антен. Разговор проходил на французском языке, на котором Россини к 1860 году бегло говорил. Мишотт отметил, что Вагнер, не так хорошо знавший язык, несколько раз повторял фразы, слегка меняя их, чтобы уточнить свои мысли или более детально обсудить свои теории.

В ходе разговора Россини упомянул, что, увидев Вебера в первый раз, он испытал волнение, близкое к тому, которое почувствовал «ранее, при встрече с Бетховеном». Затем он попытался перейти на другие темы, но взволнованный Вагнер вскоре снова заговорил о Бетховене. «Что я могу сказать? – произнес Россини. – Поднимаясь по лестнице, ведущей к убогой квартире, где жил великий человек, я с трудом сдерживал волнение. Когда нам открыли дверь, я очутился в грязной лачуге, где царил страшный беспорядок…

Портреты Бетховена, которые мы знаем, в общем довольно верно передают его облик. Но никаким резцом нельзя отобразить ту неизъяснимую печаль, которой были пронизаны черты его лица; из-под его густых бровей, как будто из пещеры, сверкали небольшие, но, казалось, пронизывающие вас глаза. Голос у него был мягкий и несколько глуховатый.

Когда мы вошли, он сначала не обратил на нас внимания, занятый окончанием нотной корректуры. Затем, подняв голову, он обратился ко мне на довольно понятном итальянском языке: «А, Россини! Вы автор «Севильского цирюльника»? Я вас поздравляю, это превосходная опера-буффа; я ее с удовольствием прочел. Пока будет существовать итальянская опера, ее не перестанут исполнять. Не пишите ничего, кроме опер-буффа, не

стоит испытывать судьбу, пытаясь преуспеть в другом жанре». Когда Карпани, сопровождавший Россини с тем, чтобы представить его Бетховену, заметил, что Россини написал большое количество опер-сериа и упомянул «Танкреда», «Отелло» и «Моисея в Египте», Бетховен возразил: «Я их просмотрел, но, видите ли, опера-сериа не в природе итальянцев. Им не хватает музыкальных знаний, чтобы работать над настоящей драмой, да и как их получить в Италии?.. А в опере-буффа с вами, итальянцами, никто не может сравниться. Ваш язык и живость вашего темперамента для нее и предназначены. Посмотрите на Чимарозу: разве в его операх комическая сторона не превосходит все остальное? То же самое у Перголези. Вы, итальянцы, превозносите его религиозную музыку, я знаю. В его «Стабат» действительно много трогательного чувства, я с этим согласен, но форма лишена разнообразия... и в целом производит впечатление монотонности, в то время как «Служанка-госпожа»...»

В этот момент Вагнер перебил рассказ Россини: «Какое счастье, маэстро, что вы не последовали совету Бетховена...» На что Россини ответил: «По правде говоря, я испытываю бóльшую склонность к операм-буффа. Я предпочитал браться за комические, а не за серьезные сюжеты. К сожалению, мне не часто доводилось выбирать для себя либретто, это делали мои импресарио. А сколько раз случалось так, что я получал сценарий не сразу, а по одному акту, и мне приходилось писать музыку, не зная, что последует дальше и чем закончится вся опера. Подумать только... в то время я должен был кормить отца, мать и бабушку! Переезжая из города в город, словно кочевник, я писал по три-четыре оперы в год. Но не думайте, что это дало мне возможность жить как вельможа. За «Цирюльника» я получил 1200 франков, да еще импресарио подарил мне костюм орехового цвета с золотыми пуговицами, дабы я мог появиться в оркестре в приличном виде. Этот костюм стоил, пожалуй, франков 100, всего, следовательно, 1300 франков. У меня ушло всего тринадцать дней на то, чтобы написать партитуру...»

Здесь снова Вагнер прервал: «Тринадцать дней! Это поистине небывалый факт. Но, маэстро, меня удивляет, как вам удалось в таких условиях, ведя столь *vie de boheme*[41], написать такие превосходные страницы «Отелло» и «Моисея», которые несут на себе печать не импровизации, а продуманного труда, требующего концентрации всех душевных сил!» – «О, я обладал природным чутьем, и писалось мне легко».

Позже в разговоре Россини скажет: «Ах, если бы я смог обучаться в вашей стране, думаю, я смог бы создать что-нибудь получше того, что мною написано!»

Вагнер: «Но это, конечно, не было бы лучше сцены тьмы из «Моисея», сцены заговора из «Вильгельма Телля», а из музыки другого жанра *Quando Corpus morĺetur*[42] [в «Стабат матер»]...»

Россини: «Согласен, но вы упомянули только счастливые эпизоды моей карьеры. Но что все это стоит по сравнению с творчеством Моцарта или Гайдна? Не могу вам передать, как я восхищаюсь этими мастерами, их глубокими знаниями и уверенностью, присущей их композиторскому искусству. Я всегда им завидовал в этом, но этому можно научиться только на школьной скамье, но еще нужно быть Моцартом, чтобы уметь ею пользоваться. Что касается Баха, если говорить пока только о вашей стране, то его гений просто подавляет. Если Бетховен чудо среди людей, то Бах – божественное чудо! Я подписался на полное собрание его сочинений [издание Баховского общества, основанное в 1850 году]. Вот посмотрите, на моем столе как раз последний вышедший том. Сказать правду? День, когда придет следующий, будет для меня несравненно счастливым. Как бы мне хотелось до того, как я покину этот мир, услышать исполнение его великих страстей [по Матфею] целиком! Но здесь, у французов, об этом и мечтать нельзя».

После непродолжительной беседы о Мендельсоне Вагнер снова вернулся к Бетховену и спросил, чем закончился визит. Россини ответил:

«О, он был коротким. Вы же понимаете, с одной стороны, беседу приходилось вести письменно. Я ему выразил все свое восхищение его гением и благодарность за то, что он дал мне возможность ему ее высказать. Он глубоко вздохнул и произнес следующие слова: *«Oh! un infelice!»*[43]. Затем, после паузы, задал мне несколько вопросов о состоянии театров в Италии, о знаменитых певцах, спрашивал, часто ли исполняют оперы Моцарта, доволен ли я итальянской труппой в Вене.

Потом, пожелав удачного представления и успеха «Зельмире», он поднялся, проводил нас до дверей и повторил еще раз: «Главное, пишите побольше «Цирюльников».

Спускаясь по ветхой лестнице, я испытал такое тяжелое чувство при мысли об одиночестве и полной лишений жизни этого великого человека, что не мог сдержать слез. «Но он сам этого хочет, – сказал Карпани, – он мизантроп, человек замкнутый и ни с кем не ведет дружбы».

В тот же вечер я присутствовал на торжественном обеде у князя Меттерниха. Все еще потрясенный посещением Бетховена, его скорбным восклицанием *«Un ĺnfelĺce!»* («Я несчастный»), еще звучавшим в моих ушах, я не мог отделаться от смущения, видя себя окруженным таким вниманием со стороны этого блестящего

венского общества. Это заставило меня открыто, не выбирая выражений, высказать вслух все, что думаю об отношении двора и аристократии к величайшему гению эпохи, которому так мало нужно и которого покинули в полной нищете. Мне ответили точно так же, как Карпани. Я спросил, неужели глухота Бетховена не заслуживает самого глубокого сострадания и благородно ли это – упрекая его в каких-то слабостях, лишать помощи. Я добавил, что было бы нетрудно с помощью небольшой подписки собрать такую сумму, которая обеспечила бы ему пожизненное безбедное существование. Но мое предложение не нашло ни у кого поддержки.

После обеда состоялся прием, на котором в салоне Меттерниха присутствовала высшая венская знать. Прием закончился концертом. В программе присутствовало одно из последних трио Бетховена... Всегда он, везде он, как незадолго до того говорили про Наполеона. Новый шедевр был выслушан с благоговением и имел огромный успех. Слушая эту музыку среди светского великолепия, я с грустью думал о том, что, возможно, в это же самое время великий человек в уединении в своей жалкой лачуге заканчивает какое-нибудь произведение высокого вдохновения, к красоте которого он приобщит и блистательную аристократию, как это уже было не раз. А она его исключает из своей среды и, утопая в удовольствиях, не тревожится о том бедственном положении, на которое обречен создатель этой красоты.

Не преуспев в своей попытке организовать для Бетховена ежегодный доход, я не опустил рук и попытался собрать средства на приобретение для него жилища. Несколько человек обещало подписаться, прибавил кое-что и я, но сумма оказалась недостаточной. Пришлось отказаться и от этого проекта. Мне все говорили: «Вы плохо знаете Бетховена. Как только он станет владельцем дома, он его на следующий же день продаст. Он никогда нигде не уживается, потому что испытывает потребность менять квартиру каждые шесть месяцев, а прислугу каждые шесть недель». Может, это был способ, чтобы избавиться от меня?»

Так заканчивается та часть текста Мишотта, которая повествует о встрече Россини с Бетховеном в 1822 году. Что думал Россини по поводу настоятельного совета Бетховена «писать побольше «Цирюльников» и не предпринимать попыток создавать оперы-серпа? Ко времени венской встречи, о которой он рассказал Вагнеру, были поставлены тридцать две его оперы. Двенадцать из них можно классифицировать как оперы-буффа, а двадцать были операми-сериа или семисериа [1] . Не считая «Адины» (которая в 1822 году еще не была поставлена), он со

времен «Золушки», поставленной в январе 1817 года в Риме, не писал опер-буффа. Но в течение пяти лет после этой премьеры он написал двенадцать опер-сериа.

Холостяк Бетховен, наверное, не понял бы или, во всяком случае, не проявил бы сочувствия к главной причине написания большинства россиниевских опер-сериа – огромному таланту Изабеллы Кольбран к пению и исполнению ролей в высокой трагедии. Безусловно, Изабелла Кольбран внесла изменения в композиторскую карьеру своего мужа. Многозначителен тот факт, что карьера Россини закончится до того, как потерпит крах их брак, и то, что Россини напишет еще только одну по-настоящему комическую оперу – «Граф Ори», – да и то не для итальянского театра, а для парижской оперы. Если бы Россини не встретил на своем пути Кольбран, у нас, наверное, было бы больше опер-буффа, таких же стремительных и блестящих, как те, что мы имеем. Но тогда у нас, возможно, не было бы таких опер-сериа, как «Елизавета, королева Английская», «Отелло», «Армида», «Моисей в Египте», «Риччардо и Зораида», «Эрмиона», «Дева озера», «Магомет II», «Зельмира» и «Семирамида» (во всех них Кольбран создала главные женские роли). Не имея опыта в сочинении и подготовке этих опер, Россини, возможно, не смог бы написать (или аранжировать) «Моисея», «Осаду Коринфа» или «Вильгельма Телля».

Для банкета, устроенного Меттернихом или для какого-то подобного праздника Россини написал «Прощание с венцами», песню, или концертную арию, на довольно неумелые стихи, которые, вполне возможно, написал он сам. «Альгемайне музикалише цайтунг» сообщает, что на прощальном банкете, на котором она была исполнена, Россини преподнесли в подарок 3500 дукатов на серебряном подносе «с просьбой не презирать за малость этот дар в знак признания его неоценимых заслуг и в благодарность за восхитительные вечера, которые он даровал, обеспечив своей музыкой». Если его не продолжали мучить мрачные мысли по поводу несоответствия в его собственном положении и положении Бетховена, то он покидал Вену с ощущением счастья, уезжая в Болонью 22 июля. Он никогда не посетит Австрию снова.

Остановившись по пути в Удине 25 июля, супруги Россини побывали в оперном театре и прослушали «Матильду ди Шабран». Композитора узнали и встретили бурной овацией. В конце месяца они с Изабеллой наслаждались удобством и тишиной виллы Кастеназо. Здесь они подписали контракт на совместную работу с театром «Фениче» в Венеции на предстоящий карнавальный сезон 1822/23 года. В Кастеназо он

работал над трудом, который тогда называл своей «школой пения», которая впоследствии превратилась в «Упражнения и сольфеджио для сопрано (вокализы и сольфеджио для того, чтобы обрести гибкость голоса и научиться петь в соответствии с современным представлением)», опубликованные в Париже в 1827 году Антонио Пачини. Их содержание составили восемнадцать *gorgheggí*[44], то есть вокальных упражнений для совершенствования техники, и четыре сольфеджио; в создании сборника, по-видимому, принимала участие своими советами Изабелла. Находясь в Болонье, Россини начал переговоры по поводу приобретения палаццо по адресу Страда-Маджоре, 243 (теперь виа Мадзини, 26). В ноябре он приобретет его за 4150 римских скуди (около 13 100 долларов); он приступит к ремонту и значительным перестройкам в 1824 году и станет жить в нем поздней осенью 1829 года.

Летом 1822 года Россини получил приглашение приехать в Верону, чтобы написать музыку к празднествам, планируемым в связи с конгрессом, который должен был состояться в середине октября. Как Россини позже сообщил Гиллеру, приглашение исходило от самого Меттерниха. «Назвав меня *«le Díeu de I'harmoníe»*[45], он спрашивал о возможности моего присутствия там, где так нуждаются в гармонии». К середине октября Россини и Изабелла были в Вероне. Почти сразу же его почтил своим визитом глава французской делегации на конгрессе Шатобриан. Во время своего почти двухмесячного пребывания в Вероне Россини был представлен императору Францу I, царю Александру I, герцогу Веллингтону и множеству менее знаменитых личностей.

Рассказывая Гиллеру о письме с приглашением от Меттерниха, Россини говорит: «Если бы ее [гармонию] можно было достичь посредством кантат, я, безусловно, помог бы в этом, ибо за самое короткое время я должен был сочинить целых пять кантат – для купечества, для дворянства, для праздника Согласия и бог знает для чего еще... Я частично использовал свои старые произведения, переложив их на новые тексты; и все равно едва успел выполнить задачу. Так произошло, что в хоре, восхваляющем согласие, слово *«Alleanza»*[46] пришлось на жалобный хроматический вздох. У меня совершенно не было времени переделать это, но я счел необходимым заранее проинформировать князя Меттерниха об этом прискорбном совпадении... По крайней мере он воспринял это с юмором. Праздник, проходивший на арене, был удивительно красив, воспоминания о нем до сих пор свежи в моей памяти. Единственное, что меня раздражало, – это необходимость

дирижировать своей кантатой, стоя под огромной статуей Согласия; я все время боялся, что она свалится мне на голову».

Слова для кантаты «Священный союз» были плодом труда венецианского либреттиста Гаэтано Росси, которому пришлось написать три самостоятельные версии, так как губернатор Венеции настаивал на необходимости исключить из текста о Священном союзе все упоминания о войне, политике и мире. Россини за создание музыки получил 50 цехинов (приблизительно 332 доллара). Подеста Вероны согласился с мнением комиссии по общедоступным зрелищам, что в число праздничных мероприятий следует включить балет Сальваторе Вигано «Пир богов». Но вмешался Меттерних и указал на необходимость использовать певцов (включая кастрата Джамбаттисту Веллути) в театре «Филармонико», где исполнили «Тебальдо и Изолину» Морлакки [2] .

Хореограф Джованни Гальцерани изобрел спектакль, строящийся вокруг деревенского танца, сопровождающегося хором. Росси написал первую версию своих стихов, и Россини приступил к работе. Третья, последняя, версия текста была готова 20 ноября, за четыре дня до праздника. Россини, получивший ее в тот же вечер, сделал необходимые изменения в музыке и подготовил для репетиции, состоявшейся на следующий день. Сто танцоров и мимов приняли участие в исполнении «Священного союза»; оркестр, состоявший из членов местных и ближайших военных оркестров, разросся до 128 исполнителей; хор включал 24 певца. В воскресенье 24 ноября 1822 года с раннего утра народ стекался на огромную римскую арену. К полудню она заполнилась, а за ее пределами такое же количество будущих зрителей собралось на пьяцца Бра.

Подеста предупредил, что торжественные мероприятия не должны затягиваться, чтобы не дать повода августейшим гостям перешептываться и говорить: *«Longueur, ennui!»*[47]К тому же Франц I предпочитал обедать в половине второго, а веронцы привыкли есть с двух до трех. Церемония началась с награждения первых 12 из 24 призеров лотереи (одежда, рулоны ткани, часы). Затем начался сам праздник. Как отметил Радичотти, описывавшие его журналисты ничего не сказали о музыке Россини.

Еще одна кантата Россини «Искренная дань уважения» была исполнена в присутствии приехавших монархов и других сановников в пять часов дня 3 декабря в театре «Филармонико», освещенном 472 венецианскими восковыми свечами и четырьмя факелами. Сообщая об этой иллюминации и о том, что сад музея Лапидарно, через который гостей сопровождали к театру, был освещен 575 наклоненными факелами, Витторио Кавадзокка

Мадзанти заметил: «Возможно, там было больше дыма, чем света». Королевская торговая палата заказала кантату и организовала ее исполнение в «Филармонико». Росси снова вымучил из себя соответствующие вирши, которые Россини поспешно положил на музыку.

Сцена театра сначала изображала берега Адидже неподалеку от церкви Сан Дзено, оттуда группа пастухов направляется ко дворцу (сцена вторая), где гений Австрии раздает пальмовые и лавровые венки и оливковые ветви. Вслед за «Искренней данью уважения» последовали па-деде и второй акт из «Тебальдо и Изолины» Морлакки. После кантаты Россини пригласили в императорскую ложу, где он принял поздравления от Франца I. Пока он там был, главный организатор представления подошел к библиотекарю оркестра, собиравшему ноты с пюпитров, и потребовал автограф партитуры кантаты. Библиотекарь возразил, что Россини отдал на этот счет строгое распоряжение вернуть партитуру лично ему. Пришедший в ярость чиновник принялся угрожать как библиотекарю, так и сидевшему за чембало музыканту, понося при этом Россини.

Когда композитор узнал об этом инциденте, он написал письмо, в котором выразил свое неудовольствие, и заявил, что автограф партитуры – его собственность. Далее он сообщил, что оставил вокальные и инструментальные партии, по которым можно составить партитуру. Если же организатор непременно желает получить копию партитуры, он изготовит таковую в Венеции, куда в скором времени собирается. Он также просил организатора извиниться перед двумя людьми, которых он напугал своим поведением. В ответ последовало полное угроз письмо. Получив его, Россини, в свою очередь, ответил: «Наивность, с которой вы подходите к делу о кантате, меня смешит. Повторяю вам в последний раз, что оригинал мой и всегда будет моим; по контракту у меня не было никаких иных обязательств перед [Торговой] палатой, кроме как написать и продирижировать кантатой, что я и сделал; между нами не было заключено соглашение, по которому я уступил бы право собственности на кантату.

Прошу вас не горячиться и образумиться, если вы хотите, чтобы я и в дальнейшем оставался в вашем распоряжении. Преданный вам слуга, *Россини.*

P.S. Если палата не захочет пойти на дополнительные расходы по отражению кантаты в партитуре, я считаю себя достаточно платежеспособным, чтобы взять на себя эти расходы, и могу заключить контракт за свой счет».

Торговая палата настаивала на том, что, заплатив Россини за

«Искренную дань уважения», она приобрела права собственности на автограф партитуры. Спор продолжался по крайней мере до апреля 1823 года, хотя Россини принадлежали все права, как юридические, так и традиционные. По-видимому, он заранее предвидел, что с палатой могут возникнуть такого рода проблемы и потребовал оплату (2400 лир, приблизительно 1237 долларов) вперед и проинструктировал библиотекаря не отдавать партитуру никому, кроме него самого. Он, как никто, хорошо понимал (чего, возможно, не знали представители Торговой палаты), что партитура представляла собой своего рода «лоскутное одеяло», состоявшее из заимствований из ранних работ.

Когда и при каких обстоятельствах составлялись и исполнялись две другие веронские кантаты, внесенные в список Рикорди, – «Счастливое предзнаменование» и «Певец», – неизвестно. Но известно, что, находясь в Вероне, Россини руководил постановкой в театре «Филармонико» опер «Дева озера» и «Счастливый обман» и что он сам пел во время концертов-приемов, устроенных Меттернихом и Веллингтоном. Но к 9 декабря они с Изабеллой были уже в Венеции, где стали гостями состоятельного, немало попутешествовавшего по миру аптекаря Джузеппе Анчилло. По контракту с театром «Фениче» Россини должен был получить 5000 франков (приблизительно 2575 долларов) за подготовку версии «Магомета II», приспособленного к возможностям и требованиям труппы «Фениче», и создание новой оперы с главной ролью для Кольбран.

Время, которое Россини планировал посвятить постановке «Магомета II», пришлось сильно сократить, так как он был вынужден дирижировать двумя придворными концертами, на которых присутствовали Франц I и Александр I, остановившиеся в Венеции по пути из Вероны в свои столицы. Во время второго концерта император, царь и князь Меттерних попросили Россини спеть: он присоединился к Филиппо Галли в дуэте из «Золушки», а затем выступил со своим коньком, каватиной Фигаро из «Севильского цирюльника». Азеведо пишет, что оба императора с улыбкой поблагодарили его, и несколько дней спустя Александр I прислал Россини ценное кольцо с бриллиантом, в то время как Франц I не пошел дальше императорской улыбки.

Первое представление слегка измененного «Магомета II» состоялось в «Фениче» 26 декабря 1822 года с Кольбран в роли Анны, которую она исполняла в Неаполе два года назад. Оперу встретили холодно. Кольбран неважно себя чувствовала и пела хуже обычного, однажды ее даже освистали. «Фениче» отказался от «Магомета», заменив его дивертисментом из первого акта и одноактной версией «Риччардо и Зораиды». Однако такую

комбинацию приняли не лучше. Таким образом, 1823 год начался с несчастливого предзнаменования для супругов Россини. Тем не менее для него это оказался решающий год.

Либретто, предоставленное Россини для написания новой оперы для театра «Фениче», снова принадлежало Гаэтано Росси, чей «Вексель на брак» он положил на музыку в Венеции двенадцать лет назад. «Семирамида» была основана на одноименном произведении (1748) Вольтера и представляла собой двухактную оперу-сериа, или «трагическую мелодраму». Похоже, что прошлой осенью у Россини уже была большая часть текста, возможно, он даже написал два или три номера для нее в Кастеназо. Фактически у него ушло на завершение необычайно длинной партитуры тридцать три дня. Азеведо цитирует его следующие слова: «Это была единственная из моих итальянских опер, которую я мог писать спокойно, контракт предоставлял мне сорок дней... Но я не потратил сорок дней на ее написание».

Не весь текст либретто «Семирамиды» принадлежал перу Гаэтано Росси. Друг Россини маркиз Герардо Бевилакуа-Альдобрандини, создавший либретто к «Адине» и принимавший участие в работе над «Эдуардо и Кристиной», опубликовал в 1839 году статью, в которой написал: «Однажды вечером я оказался в квартире Россини, когда туда явились две высокопоставленные особы, чтобы посмотреть, как он пишет. Россини не знал, что ему сочинить, чтобы удовлетворить любопытство этих важных персон. Я предложил новый фрагмент [для «Семирамиды»]. Эта опера полностью состояла из арий и дуэтов, и, в отличие от других опер Россини, там совершенно не было трио или квартетов. «Тогда – трио», – произнесла одна из высокопоставленных особ. «Но где? Как?..» Несчастная королева Вавилона и ее сын встречаются в подземном склепе: возникает ситуация... «Что ж, дайте мне тогда слова», – произносит Россини. Поэта Росси там нет, я импровизирую «Привычную смелость», и менее чем через три четверти часа музыка готова. Кольбран, [Роза] Мариани и [Филиппо] Галли сразу же исполняют трио».

Когда в театре «Фениче» 3 февраля 1822 года состоялась премьера «Семирамиды», ее первый акт продолжался два с половиной часа, второй – полтора часа (опера была сокращена для более поздних представлений). К тому же между актами исполняли балет «Аделаида Геслинская» хореографа Франческо Клерико. Музыкальный стиль оперы привел в недоумение большую часть зрителей, которых бросало то в жар, то в холод во время первого акта. Затем, возможно, после того, как первый акт ознакомил их с изменившейся, более сложной манерой Россини, второй акт завоевал их. Последовали восторженные

аплодисменты. К 10 марта «Семирамиду» исполнили в «Фениче» двадцать восемь раз.

Часто цитируемое утверждение (по-видимому, принадлежащее Азеведо), что Россини был настолько расстроен холодным приемом «Семирамиды», что решил больше не писать для Италии, не подтверждается документально. Причины, по которым он после 1823 года оставил итальянские сцены, заключаются в том, что он получил приглашения из Лондона и Парижа, в которых ему предлагались большие заработки и более легкие условия работы. Возможно, сыграло свою роль и разочарование в Изабелле Кольбран как жене и певице. Но то, что он никогда больше не писал опер для Италии, стало результатом ряда обстоятельств, которых он не мог предвидеть в 1823 году.

После первых исполнений «Семирамиды» 17 марта супруги Россини покинули Венецию и вернулись в Болонью. Ничто не указывало на то, что кто-то из них понимал, что она пела в Италии в последний раз. Позже, в 1823 году, они оба подписали контракт с Джованни Баттистой Бенелли, импресарио, директором итальянской оперы в Королевском театре в Лондоне. Кольбран согласилась там петь; Россини пообещал (согласно Азеведо) написать оперу под названием «Дочь воздуха» [3] , за которую Бенелли должен был заплатить ему сумму, равную 3100 долларов. Оплату предполагалось осуществить в три приема: первую треть по прибытии Россини в Лондон, вторую – когда он представит половину оперы, и последнюю треть – по окончании партитуры.

Во время своего во всех остальных смыслах бездеятельного пребывания в Болонье с марта по октябрь 1823 года Россини выполнил обещание написать кантату по случаю торжественного открытия в Тревизо мемориального бюста Канове, родившемуся неподалеку оттуда в 1757 году и умершему в Венеции 13 октября 1822 года. Надпись на оркестровой партитуре этого «Пастушеского приношения», хранящегося в библиотеке «Комунале» в Тревизо, утверждает, будто кантата «была специально написана знаменитым маэстро» по этому случаю, но Радичотти не без основания выражает сомнения в том, что «она полностью была написана по этому случаю». «Пастушеское приношение» для трех голосов соло было исполнено 1 апреля 1823 года на торжественном открытии памятника.

20 октября 1823 года Россини и Кольбран выехали из Болоньи в Англию. 27 октября они были в Милане, здесь герцог Девонширский вручил Россини рекомендательные письма влиятельным людям в Лондоне. 4 ноября Россини отправил письмо из Женевы неустановленному «дорогому другу» с

просьбой послать Бенелли копии партитуры и отдельных партий «Семирамиды», обещая этому другу, что если он запросит за них умеренную цену, то получит взамен копию новой оперы, написанной в Лондоне. 5 ноября супруги Россини покинули Женеву и вечером 9 ноября прибыли в Париж. Композитор, которому исполнилось тридцать один год, впервые въехал в Париж, великую столицу, не зная, что с ней будет связана его последняя слава.

# Глава 9
# 1823 – 1826

Когда Россини в ноябре 1823 года приехал в Париж, здесь уже были поставлены двенадцать его опер театром «Итальен», ставившим свои спектакли поочередно в небольшом зале «Лувуа» и зале «Ле-Пелетье» (где тогда размещалась Королевская академия музыки). Директором театра «Итальен» был Фердинандо Паэр [1], которого часто обвиняют в недоброжелательном и завистливом отношении к молодому Россини. Радичотти абсолютно убежден в том, что Паэр, пытаясь навредить карьере Россини, поставил в 1820 году «Торвальдо и Дорлиску», потому что считал ее худшей оперой и был уверен в провале. Возможно, Паэр ставил оперы Россини под давлением требований общественности, но трудно поверить, будто он мог намеренно препятствовать успеху этих постановок, нанося таким образом удар по своей репутации и по репутации всей труппы.

Безусловно, Паэр представил несколько опер Россини не в лучшей версии, но такого рода приемы часто использовались, когда композитора не было поблизости и некому было сдержать притязания певцов, дирижеров, импресарио и директоров. Россини и после него Доницетти, Беллини и Верди узнали на собственном опыте о подобной практике. Длительная жизнь легенды, будто Паэр был готов лишиться поста директора театра, только бы не дать возможности Россини обрести надежную опору в Париже, отчасти обязана своим существованием Стендалю. Но даже Фетис в своей «Универсальной биографии музыкантов» так написал о Паэре: «Он слишком долго откладывал момент появления опер Россини в Париже, а когда должен был поставить для дебюта [Мануэля] Гарсия «Севильского цирюльника» и вслед за ним еще несколько опер того же композитора, то предпринял ряд закулисных интриг, чтобы помешать их успеху. Ни Стендаль, ни даже Фетис не принимают во внимание, что к 1823 году Паэр поставил не менее двенадцати опер Россини в театре «Итальен» [2].

Со дня приезда четы Россини в Париж пресса уделяла много внимания знаменитому итальянскому гостю, посвящая ему целые газетные полосы. Вскоре стало известно, что группа парижских почитателей планирует в его честь большой банкет. Его ежедневная деятельность, все, что он говорил, какие салоны удостоил своим присутствием, – обо всем этом сообщалось в прессе, словно о посещении главы государства. Он принял участие в музыкальном вечере герцогини де Берри, где сам сел за

фортепьяно и исполнил некоторые из своих арий. Великая актриса мадемуазель Марс дала в его честь великолепный вечер, на котором она и трагический актер Тальма исполнили две сцены из «Школы стариков», а он снова пел. В салоне графини Мерлин [3] его познакомили со многими ведущими деятелями парижского артистического мира, включая тенора Жильбера Луи Дюпре. Графиня и Дюпре под фортепьянный аккомпанемент Россини исполнили дуэт из «Риччардо и Зораиды». 11 ноября в театре «Итальен» в бенефис Мануэля Гарсия состоялась постановка «Севильского цирюльника», на которой присутствовал Россини. После спектакля знаменитый первый кларнетист Гамбаро привел оркестр национальной гвардии на рю Рамо, где остановились супруги Россини в гостях у генуэзского писателя Никола Баджоли, чтобы устроить для композитора серенаду.

Однако, по общему мнению, настоящим гвоздем первого визита Россини в Париж стал банкет, устроенный в воскресенье 16 ноября 1823 года в ресторане «Во Ки Тет» на площади Шатле. «Газетт де Франс» назвала его «колоссальным пикником»: более 150 человек собрались в зале, украшенном медальонами в обрамлении гирлянд из цветов, внутри которых золотыми буквами были написаны названия опер Россини. Возглавлявший оркестр Гамбаро заиграл увертюру к «Сороке-воровке», и почетного гостя позвали к креслу, над которым ярко сияли его инициалы. Он сидел между мадемуазель Марс и Джудиттой Паста; напротив него в окружении мадам Кольбран-Россини и актрисы мадемуазель Жорж сидел композитор Жан Франсуа Лесюэр. На банкете присутствовали представители различных областей артистического мира: в числе композиторов были Обер, Буальдье, Герольд и Пансерон; из певцов – Паста, Лаура Чинти-Даморо, Мануэль Гарсия, Жан Блез Мартен и Генриетта Мерик-Лаланд; драматических актеров представляли мадемуазель Жорж и Марс, Жозеф де Лафон и Тальма, художников – Орас Берне. Некоторую пикантность встрече Россини и Берне придает тот факт, что в это время любовницей Берне была Олимпия Пелиссье, которая впоследствии станет второй женой Россини.

Пока подавали кушанья, исполнялись фрагменты из опер Россини, и, согласно газетным сообщениям, их со вниманием слушали. Речи начались со второго блюда. Никола Баджоли, хозяин дома, где остановились супруги Россини, прочитал свои стихи, озаглавленные «Рождение великого Россини», которые затем Тальма повторил по-французски. Когда подали фрукты, начались тосты. Лесюэр поднял бокал: «За Россини! Его пылкий гений открыл иную дорогу и ознаменовал новую эпоху в музыкальном искусстве». Россини ответил: «За французскую

школу и процветание консерватории!» Ответом Лесюэра на это стал тост: «За Глюка! Обогащенный достижениями немецкой теории, он воспринял дух французской трагедии и создал новую модель!» Последующие тосты провозглашались за Гретри, Моцарта, Мегюля, Паизиелло и Чимарозу, «предшественника Россини». Во время этого прилива признательности оркестр пытался исполнить по крайней мере по одному фрагменту из произведений каждого композитора, в честь которого провозглашался тост.

В кофейной комнате Тальма прочитал сон Макбета и поэму об Альпах Жана Франсуа Дюси. Медаль, вычеканенная в честь этого события, была вручена каждому гостю. Когда вечер приблизился к концу, объявили, что собранные по подписке деньги за банкет перекрыли его стоимость. Излишек суммы был пожертвован нуждающимся артистам. Гости расходились под мелодию «Доброй ночи» из «Цирюльника» .

Но это было не последнее событие, связанное со знаменитым обедом. 29 ноября «Жимназ-Драматик» представил одноактный водевиль, озаглавленный «Россини в Париже, или Большой обед». Его текст – плод совместного труда Скриба и Эдмона Жозефа Эннемона Мазере, которые, не желая обидеть знаменитого гостя, пригласили его на репетицию своего фарса, попросив указать на то, что сочтет оскорбительным. Россини совершенно не обиделся, но когда исполнили канкан на слова: «Россини! Россини! Почему тебя нет здесь?», он заметил: «Если это и есть французская национальная музыка, мне можно упаковывать чемоданы: я никогда не смогу преуспеть в этом жанре».

В подтексте «Россини в Париже» ощущались некоторое осуждение, зависть и пробудившийся ура-патриотизм, именно так кое-какие парижские критики и музыканты (в частности, наиболее откровенно Анри Монтан Бертон) реагировали на почти что обожествление итальянского пришельца. В выпуске за 1 ноября 1823 года «Пандор» вовсю поиронизировала над Россини за его пристрастие к громким оркестровкам. «Россини приехал в Париж. Можно не сомневаться, что теперь придется собрать все трубы, тромбоны, контрабасы и басовые инструменты, гобои и флейты столицы, чтобы устроить ему концерт, на котором будет исполняться только музыка его сочинения». В 1827 году настроенный против Россини Жан Туссен Мерль скажет: «Во время приезда Россини… я вспоминаю, как часто смеялся с вами над этим удвоенным дилетантизмом, над этим пароксизмом итальянской лихорадки, овладевшей всеми головами; исступление было сильнее, чем то, что охватило общество в 1752 году при первом появлении музыкальных фарсов или в период

музыкальной войны 1778 года. В момент атаки было опасно произносить в зале «Лувуа» имена Буальдье, Бертона, Мегюля или Далейрака во время исполнения «Сороки» или «Цирюльника».

Буальдье, остававшийся в дружеских отношениях с Россини, подтвердил свою позицию в письме от 16 декабря 1823 года, адресованном Шарлю Морису:

«Во-первых, я столь же рьяный поклонник Россини, как и все эти фанатичные «ревуны», и именно потому, что я по-настоящему люблю Россини, мне отвратительно видеть, когда его стиль используется в плохих копиях.

Во-вторых, я полагал, что из-за недостатка музыкальных средств человек может любить одновременно только один стиль, и я очень доволен, более того – пришел в полный восторг, услышав «Дон Жуана», был совершенно опьянен, когда услышал «Отелло», и абсолютно растроган, услышав «Нину» [Далейрака или Паизиелло].

В-третьих, я считаю, что композитор может писать хорошую музыку, копируя Моцарта, Гайдна, Чимарозу и т. д. и т. д., и будет всего лишь подражателем, копируя Россини. Почему? Потому что Моцарт, Гайдн, Чимароза и т. д. и т. д. всегда обращаются к сердцу, к рассудку. Они всегда говорят на языке чувства и разума. В то время как музыка Россини полна разнообразных приемов и *bon mots*[48]. Скопировать такой стиль невозможно, его можно только полностью украсть или хранить молчание, если не можешь изобрести своих *bon mots,* которые станут новым произведением.

В-четвертых, я считаю нелепым идти на риск произвести намного меньший эффект, чем Россини, заимствовав те же средства, то же расположение оркестра и т. д. Поступить так – значит потерпеть поражение от него на его же территории, а это всегда унизительно. К тому же если кто-то становится агрессором, то вся слава достается ему…»

На собрании Академии изящных искусств в декабре 1823 года ее члены – музыканты выступили против выдвижения Россини в академики, однако, благодаря одобрению со стороны членов академии, художников и архитекторов, он был принят в члены как иностранец. Когда благосклонность королевских и других высокопоставленных особ помогла укрепить репутацию Россини в Париже, многие французские музыканты ослабили свое противостояние. Однако оно отчасти продолжалось до тех пор, пока Россини не отошел от написания опер, что произошло после 1829 года, прекратив таким образом соперничество с местными композиторами.

25 ноября Россини и Кольбран посетили бенефисный

спектакль Гарсия (исполнялся «Отелло» в театре «Итальен»). Зрители узнали композитора, и он поднялся на сцену, чтобы поклониться на аплодисменты, стоя между Гарсия и Паста. Примерно в это же время Жак Лау, маркиз де Лористон, управляющий делами королевского дома, сделал Россини от имени Людовика XVIII предложение связать свою дальнейшую жизнь с Парижем. Но по-видимому, желая узнать, что ему хотят предложить в Лондоне, он вместе с Изабеллой 7 декабря покинул Париж, не вступая в переговоры. Супруги Россини прибыли в Лондон 13 декабря и остановились в комнатах украшенного колоннадой дома номер 90 по Регент-стрит. Говорят, будто у Россини вскоре вошло в привычку, взяв великолепного попугая, подниматься на вершину колоннады и зачарованно наблюдать за потоком лондонской толпы. Супруги Россини оставались в Англии до 16 июля 1824 года.

Пересекая неспокойный Английский канал, Россини сильно страдал от морской болезни и страха. Целую неделю по прибытии в Лондон он оставался в постели, приходя в себя после изнеможения и нервного напряжения. Поэтому, когда русский посол граф Ливен (с женой которого Россини познакомился в Вероне) посетил его и передал приглашение ко двору от Георга IV (что тогда означало павильон в Брайтоне), Россини пришлось отклонить приглашение. Он поблагодарил за оказанную честь и пообещал принять любезное приглашение Его Величества, как только поправится. По слухам, с этого времени король каждый день присылал камергера, чтобы осведомиться о состоянии здоровья итальянского композитора.

В Лондоне Россини пользовался, пожалуй, не меньшей известностью, чем в Париже: 10 марта 1818 года в Королевском театре исполнили «Севильского цирюльника», за которым последовало одиннадцать других опер Россини. Труппа, которую собрал Бенелли для «россиниевского сезона» 1824 года, была настолько значительной, что суммы, выплачиваемые ее участникам, привели к его разорению – в конце сезона у него оказалось 25 000 фунтов долга. Он нанял двух композиторов – Россини (1000 фунтов) и Карло Кочча [4] (500 фунтов) и мощный отряд певцов, включавший Кольбран (1500 фунтов), Паста и Джузеппину Ронци де Беньис (по 1450 фунтов), Лючию Элизабет Вестрис (600 фунтов), Марию Карадори-Аллан (500 фунтов), Мануэля Гарсия (1000 фунтов), Альберико Куриони и Джузеппе де Беньиса (по 800 фунтов), Раньеро Реморини и Маттео Порто (по 700 фунтов) и шесть более мелких звезд. В целом расходы на вокалистов достигли 10 950 фунтов.

29 декабря 1823 года Россини в двухколесном кресле

доставили в павильон в Брайтоне, чтобы представить Георгу IV. Придворный духовой оркестр исполнил увертюру к «Сороке-воровке» при встрече и обычное «Доброй ночи» при прощании. По просьбе короля Россини, аккомпанируя себе на фортепьяно, исполнил одну из своих комических арий и, по-видимому, фальцетом спел арию Дездемоны «Сидя под ивой» из «Отелло». «У него был чистый прозрачный тенор», сообщала лондонская «Морнинг пост» за 1 января 1824 года, но «Мьюзикл мэгэзин» был шокирован, так как Россини имитировал голос кастратов, которые уже много лет были «изгнаны со сцены, так как оскорбляли чувство скромности и гуманности англичан». Король, однако, «несколько раз почтил его знаками высочайшего одобрения», и общественный успех ему был таким образом гарантирован.

Россини посвятил большую часть своего времени в период пребывания в Лондоне постановке и дирижированию операми в Королевском театре, концертной деятельности и выступал за большое вознаграждение в качестве аккомпаниатора в домах, приближенных к королевскому, в кругу знати и зажиточных людей. Все эти виды деятельности так высоко оплачивались, что за семь месяцев пребывания в Англии Россини собрал сумму, равную 90 000 долларов в сегодняшнем эквиваленте. Эти средства заложили прочную основу его личного состояния, он удачно вложил их в акции, которые, в свою очередь (в сочетании с более поздними заработками, с деньгами, полученными по наследству, и ежегодной рентой, предоставленной французским правительством), позволили ему достичь хорошего финансового положения в последующие сорок четыре года жизни.

Однако в Королевском театре дела шли не слишком успешно. Первое представление поставленной Россини оперы состоялось 24 января 1824 года [5] . Это была «Зельмира», дирижировал Россини. Опера, безусловно, проиграла из-за быстро ухудшающегося голоса Кольбран и явных недостатков исполнения партии Эммы Лючией Элизабет Вестрис. Да и опера в целом понравилась только небольшой группе преданных поклонников Россини, но не привлекла широкую публику. 7 марта 1824 года, через неделю после этой неудачи, мы встречаемся с Россини на страницах журнала Томаса Мура: «Нас пригласили к [Генри] Латтреллу… Вскоре пришли леди Кэролайн Уэрзли и ее сын, и мы присоединились во время хоров из «Семирамиды». Россини – полный, непринужденный, жизнерадостный человек с хитринкой в глазу, но ничего более. Его мастерство игры на фортепьяно сверхъестественно».

Из восьми опер, которыми Россини дирижировал в

Королевском театре, «Севильский цирюльник» получил не лучший прием, чем «Зельмира». Мадам Вестрис в роли Зельмиры сочли неудовлетворительной, а партию Фигаро довольно невыразительно исполнил сам Бенелли. Но Паста и старшая Гарсия принесли успех «Отелло» и «Семирамиде». С запозданием стало ясно, что Кольбран не в состоянии петь. Когда финансовое положение стало сильно беспокоить Бенелли, он призвал сорокачетырехлетнюю Анджелику Каталани, чтобы спасти сезон. После десятилетнего отсутствия в Лондоне Каталани по-прежнему пользовалась большой популярностью среди слушателей. Однако ее неуемные требования половины кассовых сборов и доли в абонементной плате за ложи только углубили проблемы Бенелли.

Доходы, получаемые в Королевском театре, были в тот момент второстепенным делом для Россини, он продолжал зарабатывать огромные суммы, сидя за фортепьяно в роскошных особняках и аккомпанируя себе, Кольбран и другим певцам, исполнявшим его произведения. Газеты сообщали, что за такие выступления он часто получал в дополнение к жалованью роскошные подарки. «Лорд А.», как говорят, заплатил ему 200 франков за одно такое выступление, а «богатый еврей» подарил акции, которые он мог разместить на сумму 300 франков. Позже он сам рассказывал Фердинанду Гиллеру: «За исключением времени пребывания в Англии, я никогда не мог выручить посредством своего искусства столько денег, чтобы что-нибудь отложить. Да и в Лондоне я зарабатывал не как композитор, а как аккомпаниатор. Может, это и предрассудок, но не лежит у меня душа к тому, чтобы получать деньги за аккомпанемент, и я поступал так только в Лондоне. Но все хотели иметь возможность увидеть мой нос и послушать мою жену. Я назначил довольно высокую цену в пятьдесят фунтов за наши выступления, мы приняли участие примерно в шестидесяти музыкальных вечерах, и в конце концов это стоило затраченных усилий. Между прочим, в Лондоне музыканты готовы идти на все, что угодно, ради денег. Я там стал свидетелем самых странных вещей...

Например, когда я в первый раз согласился аккомпанировать на одном из таких вечеров, мне сказали, что там будут присутствовать знаменитый валторнист [Джованни] Пуцци и прославленный контрабасист [Доменико] Драгонетти. Я думал, что каждый из них будет исполнять сольную партию. Ничуть не бывало! Они должны были поддерживать мой аккомпанемент. «Есть ли у вас ноты всех этих произведений?» – спросил я их. «Боже избави! – таков был ответ. – Но нам хорошо заплатили, и мы подыграем наилучшим образом». Но подобные

импровизированные попытки инструментовки показались мне слишком опасными, так что я уговорил Драгонетти ограничиться несколькими *pizzicati*[49] каждый раз, когда я подмигну ему, и попросил Пуцци просто усилить финальную каденцию несколькими тонами, и он, будучи хорошим музыкантом, с легкостью сделал это. В результате не произошло никаких неприятностей, и все были удовлетворены».

Азеведо утверждает, будто Россини принимал участие в качестве аккомпаниатора в музыкальных утренниках, которые проходили по четвергам во дворце зятя Георга IV, принца Леопольда Саксен-Кобургского, будущего короля Бельгии Леопольда I. Принц, обладавший прекрасным голосом, исполнял сольные партии и дуэты со своей сестрой, герцогиней Кент, матерью будущей королевы Виктории. Иногда Россини пел, порой пел и Георг IV, когда приезжал в Лондон. Бас короля был более чем посредственным, и Россини доставляло немало страданий аккомпанировать ему или исполнять теноровые партии в этих полукоролевских дуэтах. Во время одного из подобных странных исполнений комического дуэта Его Величество прекратил петь, заявив, что сделал ошибку, и Россини следует начать дуэт сначала, на что композитор ответил: «Сир, вы имеете право делать то, что вам нравится. Поступайте как хотите, я буду следовать за вами до конца!» 6

Рукописные записи, сделанные Россини в альманахе и кассовом счете, находящемся сейчас в библиотеке Королевской консерватории в Брюсселе, показывают, что он, находясь в Лондоне, обучал пению многих благородных и богатых дам и некоторых их мужей и братьев. Говорят, он пытался ограничить их число, запрашивая непомерную плату. Когда один из друзей спросил его впоследствии, как он осмеливался требовать так много денег за урок, он отвечал: «Даже 100 фунтов за урок не могли бы компенсировать моих мучений, которые мне приходилось испытывать, выслушивая этих дам с чудовищно скрипучими голосами».

В начале мая 1824 года в «Хармониконе» (Лондон) была опубликована саркастическая заметка, где сообщалось, что представители высшей аристократии, желая вознаградить маэстро за перенесенные страдания и опасности, которым он подвергся, пересекая «отвратительный Дуврский пролив», сформировали комитет патронесс с тем, чтобы организовать два больших концерта в пользу Россини в зале для балов «Альмак». Россини должен был заплатить только за оркестр, хор и переписку нот; многие самые знаменитые артисты, находившиеся тогда в Лондоне, внесли свой вклад, и концертный зал был

предоставлен в его распоряжение бесплатно. Билет на обе программы стоил по 2 фунта, и члены комитета надеялись, что высокая стоимость билетов позволит не допустить на концерт нежеланных простолюдинов. Но спрос на билеты на второй концерт был таким, что пришлось допустить и плебеев. Сумма, полученная Россини в результате двух концертов, как сообщила «Альгемайне музикалише цайтунг», равнялась приблизительно 21 000 долларов в сегодняшнем эквиваленте.

Первый из двух альмакских концертов состоялся в девять часов вечера 14 мая 1824 года. Для второго концерта, состоявшегося после гибели лорда Байрона в Миссолунги 19 апреля, Россини написал в его честь кантату, озаглавленную «Жалоба муз на смерть лорда Байрона». Она была написана для тенора (Аполлон), смешанного хора и оркестрового аккомпанемента. Россини сам исполнял роль Аполлона, и ему пришлось повторить свою партию из-за настойчивых аплодисментов. Автор «Морнинг пост» так написал об этой «офранцуженной... экстравагантной» композиции: «Она показалась бы смешной, если бы уважение к мертвым не подавляло желание смеяться». «Морнинг пост» и «Хармоникон», как заметил Михаэль Бонавиа, явно отражали антироссиниевские настроения некоторых местных музыкантов.

В начале июля Россини отправился в Кембридж, чтобы принять участие в ежегодном университетском музыкальном фестивале, которым руководил тогда Джон Кларк-Уитфелд. Духовная музыка исполнялась в церкви Святой Марии, а светская – в здании Совета, Россини играл в церкви Святой Марии, аккомпанируя квартету «Мой голос покинул меня» (из «Моисея в Египте»), очевидно считавшемуся «духовной» музыкой. В здании Совета он вместе с Анджеликой Каталани исполнил дуэт «Если в вашем теле еще сохранилась душа» из «Тайного брака» Чимарозы, который пришлось повторить, затем он исполнил неизменную «Место! Раздайся, народ!» из «Цирюльника». Когда он присоединил свой голос к финальному «Боже, храни короля», ему сделали комплименты по поводу необычайно хорошего владения английским языком. В ответ на это он, по слухам, ответил: «Действительно, очень хорошее».

По-видимому, последним светским событием, коснувшимся Россини во время его пребывания в Лондоне, стал большой раут, устроенный по повелению Георга IV герцогом Веллингтоном, с которым Россини познакомился в Вероне. 26 июля супруги Россини, покинув Лондон, направились в Париж. В весьма достоверной работе «Семь лет Королевского театра», опубликованной в 1828 году, Джон Эберз сообщает о том, что в

течение 1824 года недовольство публики, вызванное отсутствием обещанной новой оперы Россини, подогревалось повторявшимися объявлениями о том, что «Уго, король Италии» будет действительно вскоре поставлен, в то время как в конце мая последовали сообщения о том, что написана только половина оперы, а Россини, «поссорившись с дирекцией, согласился занять место композитора Королевской академии и должен будет приступить к работе через месяц или два».

На самом деле Россини не представил новой оперы, которую должен был по контракту написать под предполагаемым названием «Дочь воздуха». Азеведо утверждает, будто Россини, закончив первый акт этой оперы, передал ее с Бенелли в Королевский театр и тщетно ожидал обещанной платы... Более того, покинув Англию в июле 1824 года, он уполномочил кого-то потребовать партитуру и оплату, но не получил ни того ни другого. Дзанолини также утверждает, будто первый акт «Дочери воздуха» находится в архиве Королевского театра. Оба эти утверждения, как теперь стало ясно, оказались ошибочными.

Эндрю Портер, изучив документы, находящиеся в архиве «Барклиз банк лтд.», прояснил многие детали, касающиеся «лондонской оперы» Россини, но не самую важную из них: что же стало с партитурой. Примерно 5 июня 1824 года, изменив своему первоначальному намерению положить на музыку либретто под названием «Дочь воздуха» (возможно, из-за отсутствия времени в связи с напряженной светской жизнью и активным зарабатыванием средств), Россини подписал новый контракт с Бенелли, гарантирующий, что к 1 января 1825 года он подготовит к репетиции оперу под названием «Уго, король Италии», тогда же начатую и в основном законченную. Перед отъездом в Париж он должен был передать написанную часть этой новой оперы банкирам, господам Рансомам, вместе с залогом в 400 фунтов, которые будут конфискованы, если он не выполнит соглашение. Бенелли и мистер Чиппендейл из «Йаллоп и Чиппендейл», его поверенный, обязуются в том случае, если завершенная опера будет доставлена вовремя, заплатить Россини 1000 фунтов: 600 – 1 февраля и 400 – 1 марта 1825 года.

Россини передал и партитуру оперы, и залог в 400 фунтов мистерам Рансомам. Джон Эберз сообщает, что «Уго, король Италии», почти завершенный, оставался в их руках. Другое утверждение Эберза, будто перед тем, как покинуть Лондон в 1824 году, Россини подписал соглашение сочинять исключительно для парижской «Опера», тоже верно. В феврале 1824 года во французском посольстве в Лондоне Россини подписал обязательство писать только для «Опера» в течение года

начиная с июля (после того, как он закончит «Уго, короля Италии»). Однако в августе в Париже он будет обсуждать (и 27 февраля подпишет) другое соглашение с королевским правительством Франции.

Обстоятельства, связанные с оперой Россини, осложнил тот факт, что после окончания сезона 1824 года в Королевском театре Бенелли покинул Англию. 18 января 1825 года начала свою работу против него комиссия по банкротству. Его доля в Королевском театре была заложена за 15 000 фунтов Роуланду Йаллопу из «Йаллоп и Чиппендейл». Эберз выкупил физическую собственность театра у Йаллопа за 5500 фунтов, убедив правопреемников Бенелли установить свою цену в размере 1500 фунтов, и завершил сезон 1825 года. Примерно 21 марта 1825 года правопреемники Бенелли официально потребовали партитуру Россини, таким образом пытаясь конфисковать ее у Рансомов.

Господа Рансомы, безусловно, держали у себя партитуру и 400 фунтов залога. Как считает мистер Портер, это могло означать, что Россини просто оставил им неоконченного «Уго». Однако, в опровержение мнения о незавершенности партитуры, мистер Портер цитирует фрагмент письма, посланного Россини Рансомам 18 декабря 1830 года: «Я имел счастье получить сообщение от моего друга мистера Обичини относительно моей оперы «Уго, король Италии», находящейся сейчас в ваших руках. Я прошу вас проявить великодушие и незамедлительно доставить эту оперу мистеру Обичини. Я сожалею, что явился причиной тяжбы, и все же, если вы по-прежнему откажетесь вернуть мне оперу, я попрошу мистера Обичини незамедлительно принять соответствующие юридические меры для возвращения моей собственности, так как удержание ее вами, джентльмены, наносит мне значительный урон».

Внизу письма кто-то из чиновников конторы Рансомов написал: «Роджер и сын», Манчестер-Билдингс» («Роджер и сын» были поверенными правопреемников Бенелли). И 2 февраля 1831 года мистер И.У. Роджерс из этой фирмы написал письмо «мистерам Киннэрдам и К"» с распоряжением – отдать находившуюся у них рукописную партитуру Россини. Йаллоп, немного ранее инструктировавший господ Рансомов не возвращать Россини 400 фунтов до того, как будет рассмотрен его собственный иск против Бенелли, 27 ноября 1830 года снова написал в банк, сообщив, что больше не интересуется партитурой. Тогда господа Рансомы составили длинное письмо по поводу залога, датированное 23 марта 1831 года, где подробно излагались многие детали противостояния Россини-Бенелли.

Согласно ему, Россини выражал готовность удовлетворить любые претензии банка, которые мистер Йаллоп или правопреемники Бенелли могли в будущем предъявить. Россини вернули залог в 400 фунтов, и 9 апреля 1831 года некий Джеймс Кемп подписал расписку следующего содержания: «Получено от господ Рансома и К"» два пакета с нотами, по свидетельству, с оперой «Уго, король Италии», отданной им на хранение синьором Россини, запечатан только один пакет (печатью А. Обичини) для Файсона и Бека. *Дж. Кемп».*

«В конце века, – пишет мистер Портер, – Файсон и Бек перешли в фирму «Тейтемз и Пим». Мистер Пим стал их единственным партнером. Страдая серьезным заболеванием сердца, он договорился с бывшим сотрудником, работавшим теперь в фирме «Мейплз, Тиздейл и К°», занимавшей контору напротив него в старом еврейском квартале, что в случае его внезапной смерти тот примет на себя дела «Тейтемз и Пим». Он умер в 1896 году. Компанией «Тейтемз и Пим» стала управлять и со временем поглотила ее «Мейплз, Тиздейл и К°», но официального приема и проверки документов не было. Владельцы «Тиздейл и К°», предоставившие мне эту информацию, «производили розыски, но не смогли найти никакого следа двух пакетов с нотами. Нам кажется маловероятным, что господа Тейтемз и Пим хранили у себя два пакета, так как мы не находим о них никаких записей». 9 апреля 1831 года в руках Джеймса Кемпа мы в последний раз мельком видим потерянную лондонскую оперу Россини».

Джеймс Кемп или кто-либо еще, конечно, мог достать два пакета партитуры Россини. Но так как Россини не писал опер после 1829 года и не мог получить пакеты до апреля 1831 года, не похоже, чтобы части «Уго, короля Италии» использовались в «Путешествии в Реймс» (1825) и операх «Осада Коринфа» (1826), «Моисей» (1827), «Граф Ори» (1828) или «Вильгельм Телль» (1829). Видимо, следуя давно установившемуся обычаю, он частично скомпилировал «Жалобу муз на смерть лорда Байрона» из ранних произведений; вполне возможно, он проделал то же самое с «Уго, королем Италии». Поскольку большинство его опер неизвестны в Лондоне, слушателям нелегко было бы определить принадлежность отдельных музыкальных частей. Следовательно, даже получив партитуру назад, Россини мог просто ее уничтожить, если к 1831 году у него не возникло желания ее заканчивать (или, если она была закончена, – ставить) в Париже, где пресса обсуждала возможность ее постановки в начале 1826 года, если только ее фрагменты не вошли как составные части в «Стабат матер», «Маленькую торжественную мессу», или

множество небольших произведений, которые Россини продолжал писать в течение всей остальной жизни. «Уго, король Италии» полностью исчез[7].

Когда 1 августа 1824 года Россини вернулся в Париж, у него уже был заключен контракт с министром королевского двора. Условия соглашения обсуждались еще во время его первого посещения Парижа в 1823 году, когда ему предложили их сформулировать. Он обрисовал их в общих чертах 1 декабря 1823 года, заявив, что обязуется написать большую оперу для Королевской академии музыки и оперу-семисериа или оперу-буффа для театра «Итальен», а также поставить там одну из своих ранее написанных опер, возможно «Семирамиду» или «Зельмиру», приспособив ее к возможностям труппы. За это он просил 40 000 франков (приблизительно 23 740 долларов) и бенефисный спектакль. Ведущий переговоры представитель Людовика XVIII заколебался перед лицом столь значительных требований, но когда до Парижа дошли слухи о том, что Россини может согласиться на заманчивые предложения Англии остаться там, хотя никаких следов подобных приглашений не сохранилось, французскому послу в Англии князю де Полиньяку было поручено заключить с ним предложенный контракт. Он был подписан во французском посольстве в Лондоне 27 февраля 1824 года Россини и графом де Тилли, руководителем второго отделения министерства королевского двора, и состоял из десяти пунктов, несколько дополнявших и изменявших условия, предложенные в декабре 1823 года.

Ни предварительные условия Россини, ни соглашение, подписанное в Лондоне 27 февраля 1824 года, не предвещают того, что он станет директором театра «Итальен», хотя такая возможность и упоминалась ранее. Вскоре по возвращении в Париж 1 августа (он временно поселился на рю Тетбу, 28) Людовик XVIII встретил его со всеми признаками королевской милости, а виконт Состен де Ларошфуко, королевский управляющий, убедил его принять пост директора «Итальен». Поколебавшись, Россини согласился занять эту должность, в сущности стать содиректором с Паэром, которого он по-прежнему не хотел смещать. Однако никакого соглашения, юридически закрепляющего этот договор, подписано не было, когда Россини и Изабелла покинули Париж, направляясь в Болонью. Они прибыли туда 4 сентября.

Россини сразу же принялся устраивать свои дела, готовясь к годичному отсутствию. Затем, навестив своих родителей и болонских друзей, они с Изабеллой снова отправились в Париж. Вскоре, по прибытии туда, он завершил переговоры по поводу

нового контракта взамен подписанного 27 февраля. Людовик XVIII умер 26 сентября, когда супруги Россини находились в Италии, новый контракт был подписан от имени еще не коронованного Карла X. Затем, переехав вместе с Изабеллой на бульвар Монмартр, 10, в дом, где также жили Буальдье и Карафа, Россини поспешно приступил к выполнению своих новых обязанностей.

Паэр, оскорбленный тем, что оказался в подчинении у пришельца, подал прошение об отставке, но забрал его, когда ему сказали, что это будет означать окончание его деятельности как королевского дирижера хора. Так что он довольствовался исполнением своей скромной роли и оставался на посту до 1826 года. Кастиль-Блаз так писал в «Л'Опера-Итальен» о сложившихся обстоятельствах:

«Россини, первый музыкант мира, только что приехал, чтобы остаться в нашем театре «Итальен» в качестве его директора, и нам завидует вся Европа. Но этому директору, являющемуся непревзойденным музыкантом, придется быть в подчинении у начальника, недавно управлявшего труппой нищих [некий месье Дюпланти заведовал богадельней, прежде чем сменил Франсуа Антуана Хабенека на посту администратора обоих театров – «Опера» и «Итальен»]. Этот «брат милосердия» получает указания от месье виконта де Ларошфуко, директора изящных искусств, находящегося под покровительством министра, его отца, месье герцога де Дудевиля. Это и есть генеральный штаб. Что за трио будет парить над скромным младшим лейтенантом Россини!»

Через шесть дней после того, как новый контракт вступил в силу, театр «Одеон» дал старт успешной продолжительной карьере оперы Вебера «Вольный стрелок» в чрезвычайно вольной обработке Кастиль-Блаза и Томаса Мари Франсуа Соважа, получившей название «Лесной судья, или Три пули». Эта искаженная опера Вебера выдержала более трехсот представлений и стала объединяющим началом парижский антироссинистов. «Газетт де Франс» как бы подала им сигнал: «Несомненно, прослушивание этой оперы заставит сторонников Россини серьезно призадуматься. В музыке господина Вебера вы напрасно будете искать убогую роскошь оглушительных нот, болтовню ритурнелей, однообразную последовательность крещендо, которые так бесполезно раздувают партитуры итальянского Орфея. Музыкальное здание немецкого мастера построено на более солидной основе, и все его части, даже те, что недоступны слуху большинства, тщательно разработаны».

Россини прекрасно знал о враждебном к себе отношении. Он также хорошо знал о взыскательном отношении французов к

переложению оперы на их родной язык. Поэтому он приближался к созданию музыкального произведения для академии медленным, тщательно отмеренным шагом. В самом начале он даже положил на музыку не французский, а итальянский текст. Карла X должны были короновать в Реймсе, от нового директора требовалась церемониальная псевдоопера. На совершенно посредственный текст Луиджи Балокки [8] , сценического директора театра «Итальен», он сочинил одноактную сценическую кантату из двух частей, включавших в себя пятнадцать или шестнадцать сцен. Называлась она «Путешествие в Реймс, или Гостиница Золотой лилии». За эту полукомическую мешанину из старой и новой музыки Россини отказался от значительного гонорара, но принял севрский обеденный сервиз, преподнесенный в знак королевской благодарности.

Текст «Путешествия в Реймс» не сохранился полностью, невозможно и реконструировать партитуру в том виде, в каком она исполнялась, так как после трехчасовой премьеры, состоявшейся 19 июня 1825 года в театре «Итальен» [9] , и одного-двух более поздних представлений Россини забрал партитуру из театра. Даже восхищающийся композитором Кастиль-Блаз писал, что «Путешествие» доказало, что «Россини в совершенстве обладает пониманием голосов и искусством группировать их так, чтобы добиться лучших и наиболее выразительных результатов», но одновременно вынужден был добавить: «Не стоит судить месье Россини по этой первой работе, приуроченной к определенному случаю, – произведение написано за несколько дней, неинтересный текст совершенно лишен действия. Мы ждем от него французскую оперу... «Путешествие в Реймс» одноактная опера, продолжающаяся три часа, а из-за отсутствия действия она кажется продолжительнее, чем есть в действительности». Россини, предусмотрительно изъяв партитуру, по вполне понятной причине отказался от предложенной за нее высокой награды.

Несколько фрагментов «Путешествия в Реймс» были встречены с видимым удовольствием (всеми, кроме, пожалуй, скучающего короля): балет с вариациями для двух кларнетов; финал охотничьей сцены; и особенно, если судить по материалам парижской прессы – большой финал, аранжировка государственных гимнов и песен нескольких европейских стран, среди которых были «Да здравствует Анри IV» и «Красавица Габриэлла» для Франции; «Боже, храни кайзера Франца» для Австрии; «Боже, храни короля» для Англии и соответствующие номера для России и Испании. Рецензия Кастиль-Блаза, опубликованная в «Журналь де Деба» от 19 июня 1825 года,

утверждает, будто в «Путешествии» не было увертюры, но среди рукописей, которые Россини или его жена передали лицею в Пезаро, на одном из экземпляров (не на его автографе) есть надпись «Большая симфония, написанная для Оперы-Реале [Королевской оперы] в мелодраме «Путешествие в Реймс». Произведение представляет собой одну часть из четырнадцати фрагментов. Похвалив его, журналист отмечает, что «все остальное – шум, бесконечное крещендо и иные, достигающие апогея моменты, которые теперь используются и в то же время откровенно подвергаются нападкам».

Через несколько дней после премьеры «Путешествия в Реймс» Россини слег в постель, серьезно заболев, он не мог возобновить свою работу в течение почти трех месяцев, но природа его болезни нигде не упоминается. Как только он снова стал в состоянии руководить театром «Итальен», то посвятил всю свою энергию постановке первой парижской оперы Джакомо Мейербера. Это был «Крестоносец в Египте» (театр «Фениче», Венеция). Первое представление в Париже состоялось 22 сентября 1825 года, в числе исполнителей были Паста, Эстер Момбелли, Скьяссетти, Донцелли и Левассер. Опера была встречена с восторгом и послужила началом самой блистательной карьеры, которую когда-либо делал в Париже оперный композитор. Россини пригласил Мейербера в Париж для постановки «Крестоносца», предложив ему руководство последними репетициями. Дружба двух композиторов, начавшаяся в Венеции в 1819 году, стала еще крепче и продолжалась до смерти Мейербера, последовавшей тридцать девять лет спустя.

6 октября 1825 года театр «Итальен» показал «Золушку» в собственной постановке Россини, где состоялся парижский дебют тенора Джованни Баттисты Рубини, который поразил публику своей непревзойденной способностью быстро уменьшать и увеличивать силу своего чувственно-соблазнительного голоса. Затем Россини поставил «Деву озера» с Амалией Шютц-Олдози и Рубини (который вставил сюда каватину из «Эрмионы») и «Отелло» с Рубини в заглавной роли, которую ранее, 26 апреля, на своем парижском дебюте исполнил Донцелли. «Итальен» приближался к дням своей величайшей славы.

Только после «Девы озера» Россини решился представить на суд парижской публики оперу, которую она еще не знала, – «Семирамиду». Премьера состоялась 6 декабря 1825 года, но не с Кольбран, превосходившей других в этой роли (хотя она была в Париже), а с тридцатишестилетней мадам Фодор-Менвьель в сопровождении Скьяссетти, Боргоньи и Филиппо Галли. Когда блистательная и очень популярная Фодор-Менвьель появилась на

сцене в роли Семирамиды, ее встретили бурным восторгом [10] . Какое-то время все шло как положено, затем ее голос стал хрипнуть, она старалась изо всех сил довести сцену до конца, но стала задыхаться. Оркестр прекратил играть, опустили занавес. Было объявлено, что представление на время прерывается из-за того, что Фодор-Менвьель почувствовала недомогание. Ожидание затягивалось. Обстановка в гримерной звезды представляла собой сцену полного отчаяния – певица то заламывала руки, то ударяла себя по лицу. Россини плакал, опасаясь наихудшего. Кошмар, часто преследующий певцов во сне, обернулся для Фодор-Менвьель реальностью, ее голос каким-то образом пропал безвозвратно. После отдыха она снова попыталась петь в опере в «Сан-Карло» в Неаполе; Мендельсон, слушавший певицу в 1831 году, хвалил ее в письме, датированном 27 апреля того же года. Но она так никогда полностью и не оправилась. В последний раз она пела в Бордо в 1833 году, а затем покинула сцену. Она прожила сорок четыре года после несчастья, постигшего ее в театре «Итальен», оставаясь в дружеских отношениях с Россини.

Трагедия, произошедшая с мадам Фодор-Менвьель, приостановила показ «Семирамиды» до 2 января 1826 года. К этому времени Джудитта Паста подготовила главную роль и исполняла ее с таким успехом, что опера надолго стала любимой у французской публики. Эжен Делакруа, послушавший оперу 31 марта 1853 года, записал в своем дневнике: «Воспоминания об этой восхитительной музыке («Семирамида») продолжают переполнять меня удовлетворением и нежными чувствами и на следующий день, 1 апреля. В моей памяти осталось просто впечатление о возвышенном, что составляет суть этой работы. На сцене многоголосие, четкая организация действия, а привычный талант мастера несколько сглаживает впечатление, но когда я отдаляюсь от актеров и театра, память переплавляет общее впечатление в ансамбль, несколько божественных пассажей приводят меня в состояние восторга и напоминают мне о юности. После появления Россини только об одном не подумали, только в одном забыли упрекнуть его, хотя и обрушили на композитора так много критических обвинений, – в романтизме. Он порывает с теми устарелыми формулами, которые были в широком обращении вплоть до его времени. Только у него можно найти патетические интродукции и те пассажи, порой слишком быстрые, которые резюмируют положение в целом, выходя за пределы условностей. По существу, это в действительности одна роль и единственная грань его таланта, которая защищена от подражания. Он не колорист в стиле Рубенса. Я по-прежнему говорю о тех таинственных пассажах. Где-то в других местах он

кажется незрелым или более банальным, и тогда он напоминает Флеминга, но повсюду ощущается итальянская грация и даже своего рода оскорбление этой грации».

Россини поставил «Зельмиру» в театре «Итальен» 14 марта 1826 года. Состав исполнителей возглавили Паста, Рубини и Боргоньи. Сначала опера не слишком понравилась, но постепенно завоевала своих слушателей. Вскоре завсегдатаи театра «Итальен» стали энергично жаловаться на однообразие репертуара, который состоял исключительно из «Крестоносца в Египте» Мейербера и пяти опер Россини, с которыми зрители уже были хорошо знакомы. Где же новая опера, которую Россини обещал написать для них? Пресса строила догадки, несколько раз даже объявлялось, что «Итальен» вскоре покажет новые оперы Россини «Старик с горы», «Уго, король Италии», «Дельфийский оракул», даже «Дон Жуан». Но Россини больше никогда не писал опер на итальянский текст.

По дороге в Лондон, чтобы руководить первой постановкой своего «Оберона», в Париж 25 февраля 1826 года заехал Карл Мария Вебер. Два дня спустя Шарль Морис из «Курье де театре» писал: «Месье Вебер, автор «Лесного судьи», недавно прибыл в Париж. Месье Россини – позволит ли он ему поставить свое творение? Нет!» Какое произведение Морис имеет в виду, непонятно, но он упорно продолжает критиковать Россини и его неудачное руководство театром «Итальен», дойдя 13 июня до открытых обвинений: «Если бы директор какого-либо другого из наших театров позволил себе хотя бы половину нарушений месье Россини, четверть его нахальства, десятую часть его лени, то тотчас же повсюду против него поднялись бы голоса публики и правительства, объединившихся, чтобы положить конец этим достойным порицания злоупотреблениям».

Сам Вебер публично нападал на оперы Россини отчасти из-за того, что их эстетика представляла собой антипод его творчеству, а отчасти потому, что «иностранные» оперы Россини пользовались слишком большой популярностью, способной затмить другие оперы, что особенно относилось к Вене. В 1875 году Макс Мария фон Вебер, сын композитора, посещавший Россини в 1865-м и 1868 годах, опубликовал воспоминания о своем отце и о Россини. Он цитирует слова Вебера о том, что, в то время как критик должен проявлять восприимчивость, художник должен настаивать на том, что только его подход является единственно правильным и из-за этого он может отвергать даже великие работы других создателей: именно поэтому он относится к Россини как к «Люциферу музыки». Услышав второй акт «Моисея», Вебер сказал: «Он способен на все, и на хорошее тоже,

но Сатана не всегда хочет». А «Золушку» он прослушал только до середины и ушел, заявив: «Убегаю. Мне самому начинает нравиться эта дрянь».

Вебер чувствовал, что «Эврианта» была «не более чем призрачным лунным светом по сравнению с блистательным днем» россиниевских опер. Макс фон Вебер считал, что его отец к тому же стеснялся своей весьма невыразительной внешности, контрастирующей с привлекательным внешним видом Россини, вызывающим у окружающих симпатию. Он объясняет более терпимое отношение Россини к его отцу «милосердием более удачливого», добавив, что отец отчасти утратил чувство враждебности, когда стал старше и к нему пришла болезнь. По словам Макса фон Вебера, это была честная борьба двух равных талантов, оба из которых ощущали свою правоту.

Сразу по приезде в Париж в 1826 году Вебер нанес визиты Керубини, Герольду, Буальдье и другим ведущим музыкантам, но испытывал сомнения по поводу того, как его примет Россини. Игнац Мошелес позже сказал, будто Россини так отозвался о Вебере: «У него достаточно таланта и для того, чтобы оставить про запас...» Мошелес также сообщает со слов Россини, «что, когда в Берлине партию Танкреда исполнил бас [11] , Вебер принялся писать яростные статьи, направленные не только против дирекции, но и против композитора, так что, когда Вебер приехал в Париж, он не осмеливался посетить Россини, который, однако, дал ему знать, что не таит на него зла за его нападки. Получив это известие, Вебер пришел с визитом, и они познакомились».

Рассказывая о беседе Вагнера и Россини, Мишотт цитирует следующие слова Вагнера: «О, Вебер! Я знаю, он был очень нетерпимым. Он становился особенно невыносимым, когда дело касалось защиты немецкого искусства. Но ему простительно. Итак, вы не подружились с ним во время вашего пребывания в Вене? И это вполне объяснимо. Великий гений, он умер так преждевременно!» На это Россини ответил так:

«Это верно, он был великим гением, к тому же *подлинным*, ибо обладал внутренней силой и самобытностью и никому не подражал. В Вене я действительно с ним не познакомился, но позже встретил его в Париже, где он остановился на несколько дней по пути в Англию... Не зная заранее о его визите, должен признаться, что при виде этого гениального композитора я от неожиданности испытал волнение, близкое к тому, что почувствовал незадолго до того, при встрече с Бетховеном. Очень бледный, задыхающийся от подъема по лестнице (ибо был уже сильно болен), бедный малый, как только меня увидел, счел

необходимым признаться не без смущения, которое еще более увеличивалось от недостаточного знания французского языка, что он резко выступал против меня в своих музыкально-критических статьях… Но… Я не дал ему закончить… «Послушайте, – перебил я его, – не будем говорить об этом. К тому же я никогда не читал ваших статей, так как не знаю немецкого… Единственные слова из вашего чертовски трудного для музыканта языка, которые я после героических усилий сумел запомнить и произнести, были *ich bin zufrieden* [я рад]…

Более того, – продолжал я, – самим обсуждением моих опер вы уже оказали мне большую честь: ведь я ничто по сравнению с великими гениями вашей родины. Позвольте мне вас обнять, и поверьте, что если моя дружба для вас что-то значит, то я вам ее предлагаю от чистого сердца». Я горячо обнял его и увидел, что у него выступили слезы на глазах». При этих словах Вагнер перебил Россини и сказал, что Вебер в то время уже был болен чахоткой, которая вскоре свела его в могилу. «Верно, – подтвердил Россини. – Мне казалось, что у него был плачевный вид: мертвенно-бледный цвет лица, истощенный, сотрясаемый сухим кашлем чахоточных, к тому же он прихрамывал. Больно было на него смотреть. Несколько дней спустя он снова пришел и попросил дать ему рекомендательные письма в Лондон, куда он собирался ехать. Я пришел в ужас от его намерения совершить такое путешествие [Россини не забыл Английский канал]. Я самым энергичным образом пытался отговорить его, утверждая, что он совершает преступление… самоубийство! Не помогло». – «Я знаю, – ответил он. – Я там умру. Но это необходимо. Я должен поставить там «Оберона», у меня контракт. Я должен, должен…»

Среди писем для Лондона, где я во время своего пребывания в Англии установил важные связи, было рекомендательное письмо королю Георгу [IV], весьма радушно относившемуся к артистам, а ко мне особенно приветливо. С разбитым сердцем обнял я этого великого гения в последний раз, предчувствуя, что больше никогда его не увижу. Так оно и случилось. *Povero*[50] Вебер! Он умер в Лондоне в ночь с 5 на 6 июля 1826 года в возрасте тридцати девяти лет, менее чем через три месяца после премьеры «Оберона» в «Ковент-Гардене».

Продолжавшаяся война, которую Греция вела за свою независимость против Турции, занимала умы французской публики, и 3 апреля 1826 года Россини дирижировал в Париже концертом, который давали для того, чтобы собрать средства для патриотов. Билеты, объявленная стоимость которых составляла по 20 франков за каждый, разошлись по 150 франков. Самые выдающиеся с общественной или художественной точки зрения

музыканты-любители города внесли свой вклад; на борьбу греков было собрано приблизительно 30 000 франков (17 800 долларов). Это дело пользовалось большой популярностью, и тот факт, что оригинальное либретто россиниевского «Магомета II» показывало греков сражавшимися против турок за независимость (три века назад), должен был внести большой вклад в удачную судьбу этой оперы, переработанной в 1826 году в «Осаду Коринфа».

22 июня 1826 года в театре «Сан-Карло» в Лисабоне состоялась премьера «Адины», фарса, сочиненного Россини по заказу в 1818 году. Так как сочли, что опера слишком коротка, чтобы стать развлечением на целый вечер, ее дополнили вторым актом «Семирамиды» и балетом. Нет ничего, кроме документально не подтвержденного утверждения, будто «Адину» исполнили только один раз в Лисабоне, неизвестно и о том, как ее приняли португальцы. Похоже, она больше не ставилась вплоть до сентября 1963 года; то есть прошло сто тридцать семь лет после премьеры, когда она была объявлена в афише театра «Деи Риннуовати» в Сиене вместе с «Театральными условностями и неуместностями» Доницетти. Так что она оказалась по-своему уникальной среди опер Россини, так как он никогда не увидел ее поставленной. Однако Рикорди опубликовал ее фортепьянную партитуру, к тому же в библиотеке Пезарской консерватории хранится ее рукописный автограф. У нее нет увертюры, и этот факт, по слухам, рассердил португальского заказчика, особенно после того, как Россини попросили написать ее, а тот отказался, указывая, что в контракте не оговаривается необходимость создания увертюры.

Несколько месяцев спустя после постановки «Зельмиры» в театре «Итальен», Россини отказался от руководства этим театром. Возможно, критика прессы уязвила его гордость, но скорее всего, он счел эту работу слишком его связывающей, но до конца жизни он по-отечески присматривал за деятельностью труппы. Он станет поддерживать самые дружеские отношения с будущими содиректорами Эдуардом Робером и Карло Северини и будет способствовать привлечению в «Итальен», к радости его поклонников, Марии Малибран, имевшей оглушительный успех во время своего парижского дебюта, состоявшегося 8 апреля 1828 года в роли Дездемоны в «Отелло»; Генриетты Зонтаг и Розамунды Пизарони, которых услышали в его «Танкреде»; также Эстер Момбелли, Филиппо Галли, Луиджи Лаблаша, Антонио Тамбурини, Доменико Донцелли, Джованни Баттисты Рубини, Карло Дзуккелли, Феличе Пеллегрини и Франческо Грациани. Он также способствовал успеху Джулии Гризи, очень удачно спевшей в «Итальен» в «Севильском цирюльнике» и «Деве озера». Но он не

только привлек в «Итальен» группу величайших итальянских певцов эпохи, но и улучшил состояние вокала в целом, назначив Герольда заниматься с певцами.

Потеряв испытываемый поначалу интерес к сочинению опер для «Итальен», Россини шаг за шагом стал постепенно приближаться к написанию большой оперы для Королевской академии музыки. Вполне возможно, он рассматривал эту оперу как кульминацию и финал своей карьеры театрального композитора. Когда его контракт с королевским двором от 26 ноября 1824 года (или, по крайней мере, та его часть, которая обязывала его руководить театром «Итальен») закончился, было составлено новое соглашение между ним и правительством Карла X. Согласно этому договору, Россини должен был ежегодно получать 25 000 франков (около 14 840 долларов) по цивильному листу (из суммы на содержание лиц королевской семьи). Как пишет Азеведо, это жалованье было всего лишь средством удержать Россини в Париже. Виконт Состен де Ларошфуко, по слухам, внес предложение назначить Россини на должность *Premier Compositeur du Roi*[51]и *Inspecteur Général du Chant en France*[52]. Королевские назначения датируются 17 октября 1826 года.

Россини, которого забавляло изобретение для него новых званий для того, чтобы замаскировать синекуру, время от времени видели внимательно слушающим на улицах Парижа бродячих певцов или поющих гуляк. Если его спрашивали, что он здесь делает, он отвечал, что исполняет свои обязанности генерального инспектора пения Франции и что таким способом, за неимением чего-либо лучшего, он по крайней мере может найти нечто, о чем можно упомянуть в своих официальных отчетах. Некоторые, однако, восприняли его мнимую роль инспектора как реальную. Керубини увидел в этом угрозу свободе преподавания пения в консерватории: сохранилось письмо Ларошфуко, обращенное к раздражительному итальянцу, где делаются все возможные попытки успокоить его и убедить в том, что, принимая этот пост, Россини не хотел играть никакой иной роли, кроме консультанта по отношению к консерватории.

Пока Россини был занят тем, что трансформировал «Магомета II» во французскую оперу, с его позволения был создан странный *pasticcio*[53] из его произведений и поставлен на сцене «Одеона» 15 сентября 1826 года. Отражая сохраняющийся интерес к творчеству Скотта, оперу назвали «Айвенго». Ее либретто представляло собой продукт совместного творчества Эмиля Дешампа (позже сотрудничавшего со Скрибом в работе над текстом «Гугенотов» Мейербера) и Габриеля Густава де Велли;

музыка была отобрана и скомпонована музыкантом и музыкальным издателем Антонио Пачини, составившего ее из фрагментов «Золушки», «Сороки-воровки», «Моисея в Египте», «Семирамиды», «Танкреда» и «Зельмиры». Радичотти сказал об «Айвенго», что он представлял собой «своего рода волшебный фонарь, с помощью которого, как на параде, проходят мимо фрагменты опер Россини, очень умело «сшитые вместе» Пачини, но лишенные какого-либо драматического смысла, что и заставило Россини сказать, будто его нарядили в костюм Арлекина и «Одеон» устроил карнавал». «Айвенго» имел умеренный успех.

Тем временем Россини изучал французский язык, французскую просодию пения и вкусы зрителей «Опера». Он обучал превосходного молодого французского тенора Адольфа Нурри, добился, чтобы в «Опера» перешли из «Итальен» Лаура Чинти-Даморо и Никола Проспер Левассер. Все это были подготовительные меры, ведущие к созданию произведения непосредственно для франкоязычной сцены – постановке «Осады Коринфа». Эта опера представляла собой столь основательную переработку «Магомета II», что с полным правом вошла в репертуар как новое произведение. Со своим трехактным либретто («Магомет II» был в двух актах), написанным Луиджи Балокки и Александром Суме, с переработанными несколькими ведущими персонажами, с расширенным музыкальным оформлением, особенно в ансамблях, «Осада Коринфа» стала тем, чем не смогло стать поспешно придуманное итальянское «Путешествие в Реймс», – надежной основой для дебюта Россини в качестве французского композитора.

# Глава 10
# 1826 – 1829

Премьера первой французской оперы Россини «Осада Коринфа» состоялась 9 октября 1826 года [1] в зале «Ле-Пелетье», куда из зала «Фавар» в 1822 году переместилась деятельность «Опера». В новой опере зрителям понравилось все, успех ее был немедленным и долгим. Грандиозные и впечатляющие финалы актов вызывали у публики продолжительные проявления восторга. Леон Эскюдье так написал о финале третьего акта: «Зал, пребывавший словно в оцепенении во время исполнения этого номера, столь же нового по форме, сколь оригинального и возвышенного по мысли, при последних звуках хора в едином порыве поднялся и дал выход своим чувствам продолжительными возгласами восхищения». Автор «Котидьен» сообщает: «Композитор испытал полный триумф, который не был ничем омрачен: не только каждый номер приветствовался тройным взрывом аплодисментов, но и после спектакля все зрители захотели насладиться присутствием Россини. В течение получаса маэстро настойчиво вызывали на сцену; наконец, вышли мальчики, вызывающие актеров на сцену, и объявили, что он покинул театр, тогда публика решила последовать его примеру. Ночью большая группа музыкантов исполняла под окнами прославленного маэстро финал второго акта его оперы...» [2]

Второе исполнение «Осады Коринфа» пришлось отложить на несколько дней из-за того, что Анри Этьен Деривис (Магомет II) упал в конце спектакля и получил серьезную травму. Впоследствии опера настолько плотно вошла в репертуар, что ее сотое представление состоялось в зале «Ле-Пелетье» 24 февраля 1839 года; ее можно было услышать с некоторыми перерывами до 1844 года. Россини, не продававший прежде свои ранние оперы издателям, принял предложенные 6000 франков (около 3560 долларов) за «Осаду Коринфа» от Эжена Трупена, таким образом установив дружеские отношения, продлившиеся до смерти издателя, последовавшей в 1850 году. Он посвятил опубликованную партитуру своему шестидесятивосьмилетнему отцу.

Не все в музыкальном Париже примирились со стилем большой оперы, зрелый пример которого представляла собой «Осада Коринфа». Наиболее консервативные музыканты и любители оперы стали энергично протестовать против непривычной продолжительности многих новых опер и «слишком

шумной» оркестровки. Любопытно, что среди недовольных был и Берлиоз. В статье, опубликованной в «Журналь де деба» за 6 февраля 1852 года, он обвинил Россини в одном из тех грехов, в которых его самого часто обвиняли: «Россини только что дал «Осаду Коринфа» в «Опера». Надо полагать, он не без огорчения обратил внимание на сонливость театральной публики даже во время представления самых прекрасных произведений… и Россини поклялся, что не допустит подобного оскорбления. «Я прекрасно знаю, как не дать вам уснуть», – сказал он и установил повсюду большие барабаны, а также тарелки, треугольники, тромбоны и офиклейды[54]. Они мощно обрушивались на зрителей лавиной аккордов; их внезапные ритмы нарушали всякое представление о гармонии, а громовые раскаты заставляли зрителей протереть глаза и найти наслаждение в новом сорте удовольствий, более сильных, если не более музыкальных, чем те, что им доводилось испытывать прежде.

Как бы то ни было, с момента появления Россини в «Опера» свершилась инструментальная революция в театральных оркестрах. Громкие звуки использовались для любых целей и в любых произведениях, какого бы стиля ни требовал от них сюжет. Вскоре литавр, большого барабана, тарелок и треугольника стало недостаточно и добавили малый барабан, затем на помощь трубам, тромбонам и офиклейду пришли два корнета; за кулисами установили орган и колокола; на сцене стали появляться военные оркестры и, наконец, инструменты Сакса, которые по сравнению с другими голосами оркестра звучат так, как пушка по сравнению с мушкетом».

Огюст Лаже, бывший певец, опубликовал серию статей по пению, в которых суммировал антироссиниевские настроения конца 1820-х годов. Он, например, писал: «Кто бы мог подумать, что это именно Россини, король мелодии, сформировавший так много выдающихся певцов, выступит против собственной школы и в одно роковое мгновение принесет ее в жертву ложным богам, так что отныне некоторые композиторы станут следовать его примеру, а другие создадут систему на основе того, что для него было всего лишь случайностью или капризом… В критическом обозрении, опубликованном в 1827 году в Париже, автор выводит на сцену меломана, обожающего Россини, который не смог попасть в зрительный зал «Опера» и, стоя на площади, поет куплет, заканчивающийся такими многозначительными словами:

Что я говорю! Великий Россини!
Я его слышу прекрасно и отсюда.

Даже в коридоре был слышен марш из «Осады Коринфа» с

аккомпанементом большого барабана, труб, духовых инструментов и т. д.». Лаже также высказал свои замечания по поводу громкости «Вильгельма Телля».

Адольф Нурри, первый исполнитель роли Неокле в «Осаде Коринфа», с юмором отнесся к самой опере и к отношению к ней со стороны критиков. 13 ноября 1826 года он написал другу: «Мне пришлось поддерживать на поверхности «Осаду Коринфа», турецкие газетчики причинили нам массу неприятностей; к счастью, среди зрителей были в основном греки, и взрывы барабанного боя и тромбонов, я бы даже сказал, пушечные выстрелы, не мешали им приходить по три раза в неделю, чтобы восхищаться заключительным эпизодом гибели этих несчастных эллинов, пораженных моей хроматической гаммой и умирающих под руладу в ля-бемоле...»

14 октября 1826 года, пять дней спустя после премьеры «Осады Коринфа», «Монитор» объявил, что Карл X, «желая предоставить Россини доказательство своего удовлетворения его новым шедевром, которым он обогатил французскую сцену», произвел его в кавалеры ордена Почетного легиона. Однако восемь дней спустя в газете появилось сообщение, будто эта информация была неверна. Россини, узнав, что ему собираются даровать эту честь, посетил Ларошфуко и заявил, что недостоин ее, поскольку всего лишь переработал старую оперу, в то время как многие известные французские композиторы, в особенности Герольд, все еще не имеют такой награды. (Герольд получил ее 3 ноября 1828 года.) Возможно, Россини почувствовал, что момент был не слишком подходящим для того, чтобы принять орден Почетного легиона, – он покидал пост директора театра «Итальен», получив назначение первого композитора короля и генерального инспектора пения Франции. Более того, в ноябре 1826 года Россини обдумывал предложение вернуться в Лондон, сделанное ему Джоном Эберзом. 24 ноября в письме Эберзу он упомянул об этом предложении и добавил: «Я предпринимаю необходимые шаги, чтобы получить отпуск, и пришлю вам копию этого соглашения, как только получу позволение поехать в Лондон». Ретроспективно Англия, должно быть, казалась Россини Эльдорадо. Но из этих переговоров ничего не получилось, он больше никогда не приезжал в Лондон.

Тем временем Россини работал над вторым проектом такого же сорта, как превращение «Магомета II» в «Осаду Коринфа». На основе четырехактного либретто Луиджи Балокки и Виктора Жозефа Этьена Жуи (которого называли Этьен де Жуи) он переделал «Моисея в Египте» во французскую большую оперу «Моисей и фараон, или Переход через Красное море». Он

трудился над этой обширной переработкой менее чем два месяца. Когда результат был представлен в «Опера» 26 марта 1827 года, его встретили почти с истерическим восторгом. Большинство певцов применяло теперь более эстетическую манеру пения открытым голосом, которой научил их Россини, завсегдатаи «Опера» восприняли ее как откровение. К 6 августа 1838 года «Моисея» исполнили в «Опера» сто раз.

Парижская пресса, даже издания, занимавшие ярко выраженную антироссиниевскую позицию, теперь восхваляли «Моисея», утверждая, что это великая музыка, заслуживающая всяческих похвал за то, что встала на защиту достойных восхищения греков от ненавистных турок, а приемы свежего пения достаточны, как полагает «Глоб», для того, чтобы омолодить «этот старый и хилый осколок *ancien régime*[55], называемый «Опера». Автор добавляет: «Маэстро Россини трансформировал робкий набросок молодого художника в совершенную композицию зрелого гения, очаровавшую невежественный партер и нашедшую страстных приверженцев среди преподавателей консерватории и особенно в талантливом человеке [Керубини], руководившем ею». То, что суровый Керубини будет восхищен нравственной высотой «Моисея», можно было предвидеть.

Кроме преувеличенных похвал в адрес партитуры «Моисея», главной темой парижской прессы стала радость от настоящего пения, с которым были давно знакомы в театре «Итальен» и которое, наконец, пробило брешь в обороне «Опера» с характерной для нее традиционной просодической декламацией. Перемена, не обрадовавшая бы Люлли, Рамо или Глюка, в действительности означала новый взлет чувственного победного виртуозного пения, без которого были бы невозможны четыре десятилетия расцвета большой оперы от «Немой из Портичи» Обера 1828 года до «Африканки» Мейербера 1865 года. Возрождение бельканто середины XIX века произошло в Париже в театре «Итальен» вследствие прямого влияния Россини на стиль пения там и в «Опера». Радичотти был прав, когда написал: «Россини не офранцузился, как утверждали и до сих пор утверждают многие, но французская музыка под воздействием очарования его гения «россинизировалась» [читай – итальянизировалась]...»

Очевидная новизна вокального звучания, услышанного в «Моисее», суммируется «Газетт де Франс»: «Огромные результаты, если их рассматривать с точки зрения техники, означают некую лирическую революцию, осуществленную всего за четыре часа месье Россини. Отныне французская критика отменена без какой-

либо возможности возродиться, и в «Опера» собираются петь так же, как пели в «Фаваре» (где размещался тогда театр «Итальен»). Вива, Россини!.. Зрители, узнав, как правильно произносить имя месье Россини, кричат: «Россини! Пусть он выйдет!» Тронутый этими знаками уважения и интереса, прославленный композитор вышел на несколько шагов вперед в сопровождении Дабади и его жены».

В вечер премьеры «Моисея» в «Опера» Россини был охвачен горем невосполнимой утраты. Еще во время первых репетиций оперы его только что приехавший из Болоньи друг, доктор Гаэтано Конти, сообщил ему, что его мать тяжело больна. В течение последнего времени пятидесятилетняя Анна Россини страдала от болезни сердца; аневризм, который Джузеппе Россини описывает в письме к ее брату Франческо Марии как «одно из самых ужасных заболеваний на свете, называемое *ereonísma,* или расширенная вена в груди». Заболевание стало очень серьезным и внушало тревогу. Россини решил тотчас же уехать в Болонью, но Конти запретил ему ехать: однажды его неожиданное возвращение домой так взволновало его мать, что она слегла в постель на две недели, а теперь его появление может так потрясти ее, что даже стать причиной ее смерти.

Анна Россини умерла 20 февраля 1827 года. Ее муж так ослабел от горя и напряжения, вызванного ее болезнью, что попросил кого-то из знакомых сообщить ужасную новость Джоакино, а сам на несколько дней слег в постель. Россини испытывал глубокое горе, так как вся его былая любовь к матери всколыхнулась в душе и выплеснулась на поверхность, тем не менее он нашел в себе силы написать утешительное письмо отцу, заказал мессу по матери и стал уговаривать отца приехать в Париж и пожить у него. Джузеппе сначала отказывался покинуть Болонью. 20 марта он отвечает сыну в своей сердечной и цветистой манере, хотя и не слишком грамотно: «Можешь мне поверить, что я был бы счастлив прилететь в твои объятия, так чтобы мы могли слить воедино нашу боль и горе. В данный момент меня удерживают мой возраст [шестьдесят восемь], легкий запор, ухудшившаяся погода и трудности путешествия. Однако если это доставит тебе удовольствие, я сделаю это с радостью, если ты пообещаешь мне не уезжать из Парижа, когда я отправлюсь в это длительное путешествие». 28 марта он написал сестре своей покойной жены Аннунциате Риччи: «Во вторник уезжаю в Париж со слугой, которого прислал за мной оттуда Джоакино».

24 июля 1827 года Джузеппе написал Франческо Марии Гвидарини из Парижа: «На днях банкир, по имени синьор Агуадо

, заказал ему [Россини] кантату, которую он написал за шесть дней, она была исполнена в загородном доме вышеупомянутого Агуадо синьорами [Вирджинией де] Блазис и Пизарони и синьорами Донцелли, Бордоньи, Дзуккелли и Пеллегрини». Он добавляет, что благодарный Агуадо прислал Россини тяжелую золотую нашейную цепь стоимостью 1000 наполеондоров (около 1035 долларов). Назвав это «поистине королевским даром», Джузеппе сравнивает его с кольцом, подаренным Россини в Вероне в 1822 году Александром I. Партитура кантаты, которую Россини подготовил для крещения сына Агуадо, состоявшегося 16 июля 1827 года и которой он аккомпанировал на фортепьяно, по-видимому, не сохранилась.

Тогда же, когда в Париж приехал отец, Россини встретился с Доменико Барбаей, прибывшим из Италии, чтобы отстоять свои права на услуги Донцелли, которому Россини советовал уклониться от выполнения условий контракта с импресарио. Роль Россини во всех этих маневрах говорит скорее о его крепкой дружбе с Донцелли, чем о чувстве справедливости и даже честности: в роли «посредника» между певцом и импресарио он действовал всецело в интересах первого. Тем не менее дружеские отношения с Барбаей не были нарушены, о чем свидетельствуют по крайней мере три сохранившихся рекомендательных письма, которые он впоследствии прислал импресарио, а также другие доказательства.

Первой оперой, которую Россини должен был написать после смерти матери, хотя это совершенно не соответствовало его настроению, стала не слишком приличная комедия, его первая комическая опера после «Адины» (1818). Позаимствовав немало идей из своей партитуры «Путешествия в Реймс», он скомпилировал «Графа Ори» на либретто Скриба. То, что он в 1828 году взялся за комическую оперу, отчасти означало, что ему больше не надо было создавать трагические роли для Изабеллы. Это могло также отражать его нежелание в тот момент иметь дело с серьезным или трагическим материалом. Ожидая, пока Скриб допишет текст, он занялся подготовкой к публикации у Антонио Пачини труда «Трели и сольфеджио», который он выполнил, возможно, в 1822 году в Кастеназо. Он был опубликован до конца 1827 года.

21 ноября 1827 года Россини в письме сообщил доктору Конти в Болонью, что они с Изабеллой находятся в Дьеппе, где ему «смертельно скучно», и благодарит Конти за присланный отчет о работе, ведущейся в его болонском палаццо: «...и умоляю вас передать профессору [Франческо] Сантини: меня привело в полное отчаяние известие о том, что он все еще не закончил

писать нижнюю часть лестницы, я заклинаю его завершить то, что я считал давно выполненным». О том, что Россини стал тосковать по простой и тихой жизни в Кастеназо и Болонье, свидетельствует другое его письмо из Парижа доктору Конти (24 июля 1827 года): «Обнимите за меня всех наших друзей и скажите им, что ваш отъезд [из Парижа] пробудил во мне большее, чем всегда, стремление возвратиться на родину; и я сделаю это скорее, чем вы предполагаете». За восемь лет до этого Стендаль в письме из Милана барону Адольфу де Маресте сообщал: «Я видел приехавшего вчера Россини; в будущем апреле ему исполнится двадцать восемь лет, и он собирается прекратить работать в тридцать. Этот человек, у которого в прошлом году не было ни пенни, только что вложил сто тысяч франков Барбалье под семь с половиной процентов».

Подтверждение слов Стендаля можно найти во фрагменте письма, написанного Джузеппе Россини из Парижа в тот же самый день (24 июля 1827 года), когда было написано цитировавшееся выше письмо его сына к Конти. Оно проливает другой свет на так называемое «великое отречение» Россини от оперы после 1829 года. В письме к Франческо Марии Гвидарини Джузеппе пишет: «Джоакино дал мне слово, бросив все, вернуться домой в 1830 году, так как хочет насладиться жизнью господина и писать то, что захочет, так как он порядком устал. (Пусть Бог пожелает этого так же, как я жажду всей душой!) Сам Россини позаботился о том, чтобы Бог исполнил желание его отца.

Намерение Россини удалиться от оперного поприща стало общественным достоянием: в апреле 1828 года «Ревю мюзикаль» (Париж) сообщает: «Россини пообещал написать произведение «Вильгельм Телль», и при этом заявляет, будто не нарушит сделанного им обещания и эта опера станет последней, вышедшей из-под его пера». Его решение удалиться от дел явно было твердым по крайней мере за четыре месяца до премьеры «Графа Ори» и за шестнадцать месяцев до «Вильгельма Телля». Похоже, даже самые близкие к Россини люди не осознавали, что в свои тридцать с небольшим он стремительно и преждевременно стал стареть, хотя в будущем его ожидало такое странное и значительное омоложение, что оно напоминало собой перевоплощение.

Первое исполнение «Графа Ори» состоялось в «Опера» 20 августа 1828 года. Это произведение, которое называют то опера-комик, то опера-буффа, первоначально было одноактным водевилем, написанным в 1817 году Скрибом и Шарлем Гаспаром Делестр-Пуарсоном, – за его основу они взяли старую пикардийскую балладу крестоносцев, созданную в 1785 году

Пьером Антуаном де Ла Пласом. Скриб позже растянул текст на два акта для Россини. За исключением недоброжелательной рецензии в антироссиниевском «Конститюсьонель», опубликованные критические статьи на «Графа Ори» свидетельствуют о полнейшем удовлетворении тех, кто первыми услышал его. Однако впоследствии Адольф Адам напишет в «Франс мюзикаль», в высшей степени пророссиниевском еженедельнике братьев Эскюдье: «Графа Ори» сначала не поняли, и только через год, после шестидесятого представления, публика начала осознавать, что слышала шедевр». Трудно поверить, что оперу могли исполнить в «Опера» шестьдесят раз в течение года, если публика ее не поняла или она не понравилась, но истина состоит в том, что «Граф Ори» больше знаменит своими музыкальными красотами, чем комическим зарядом, приводившим в движение «Севильского цирюльника» или «Итальянку в Алжире», эта опера всегда больше нравилась небольшим группам подлинных знатоков (среди которых в числе первых были Адольф Адам и Берлиоз), чем публике в целом.

«Граф Ори», однако, принес большую прибыль всем, кто был связан с его постановкой. Трупена собирался заплатить за него Россини 16 000 франков (около 9500 долларов), а «Опера» получала около 7000 франков за каждое исполнение. Он оставался в репертуаре «Опера» в течение двадцати лет. Затем был возрожден в 1853 году первоначально как особое представление в честь новобрачных Наполеона III и Евгении, снова возобновлен на оперной сцене в 1857 году и продолжал там исполняться в течение еще шести лет. 18 января 1884 года его услышали в 433-й, и последний, раз в Пале-Гарнье.

После второго исполнения «Графа Ори» Россини отправился в Пти-Бург, замок, находящийся по дороге на Фонтенбло и принадлежавший Агуадо, чтобы работать там в тишине над своей главной французской оперой, которой к тому же суждено было стать и последней. Он отверг два пригодных для работы либретто Скриба. Одно из них позже использовал Обер для своего «Густава III» и Верди (не слишком удачно адаптированное Антонио Соммой) для «Бала-маскарада»; другое использовал Фроманталь Галеви для «Еврейки». Договорившись об адаптации «Вильгельма Тел ля» Шиллера с Этьеном де Жуи, Россини, возможно, начал работать над партитурой даже до поездки в Пти-Бург. Вскоре он встретился с трудностями монументальной четырехактной трагедии Жуи, состоящей более чем из семисот строф, которую он не без основания счел слишком длинной. Призвали на помощь того, кого можно было бы назвать «врачом пьесы», Ипполита Луи Флорана Би, – он почти полностью переделал второй акт Жуи и

удачно сократил многословный текст до целесообразного размера. Тогда Россини счел сцену сбора трех кантонов слишком короткой; однажды он в присутствии молодого Армана Марраста, секретаря Агуадо, завел разговор о необходимости дополнительного материала и описал его. Марраст приступил к работе и вскоре представил положенную на стихи версию сцены, как ее обрисовал Россини; его стихи присоединились к стихам Жуи и Би в завершенной опере, хотя он никогда не назывался соавтором.

В сентябре 1828 года парижская пресса сообщала, что Россини торопится завершить с нетерпением ожидаемую новую оперу; 15 октября в прессе распространился слух, будто он вернулся в город и с 1 ноября начнет репетиции «Вильгельма Телля». Пятнадцать дней спустя одна из парижских газет объявила, что часть оперы уже в руках переписчика, и добавила: «Телль» – первая [большая] опера, которую Россини написал специально для французской сцены и которая, возможно, станет последним из его сочинений. Он заявил о своем намерении бросить перо и, вернувшись в Болонью, спокойно наслаждаться своей славой и заработанным состоянием».

Россини намечал на роль Матильды Лауру Чинти, недавно вышедшую замуж за тенора В.С. Даморо и теперь беременную. Чтобы временно заменить ее, в «Опера» была приглашена сопрано из Австрии Аннетта Мараффа-Фишер, но так как она не понравилась зрителям «Опера», премьеру «Вильгельма Телля» пришлось отложить. Россини воспользовался случаем и закончил партитуру в более медленном темпе. Однако в начале мая 1829 года репетиции начались, и в июне парижские газеты сообщали, что «Телль» будет поставлен в «Опера» в июле, а Россини планирует уехать в Италию к середине месяца. К 5 июля репетиции шли полным ходом, когда стало известно, что оперу поставят в конце месяца. Постановка была намечена на пятницу 24 июля, а затем перенесена на понедельник 27 июля, но ее снова пришлось отложить из-за того, что вернувшаяся в театр Чинти-Даморо охрипла.

Примерно в то же время, когда начались репетиции «Вильгельма Телля», Россини счел необходимым урегулировать и оформить свои отношения с королевским двором. 13 апреля 1827 года он написал длинное письмо Ларошфуко, подтверждая получение наброска дополнительного письма, которое чиновник обещал послать барону де ла Буйери, главному интенданту королевского двора, с убеждением, что его будет достаточно для того, чтобы улучшить положение Россини.

«Несомненно, проект, содержащийся в письме, включает все

детали, необходимые для того, чтобы улучшить те условия контракта, при которых я имею честь почтительно указать на свои возражения, но, предполагая, что месье главный интендант пожелает их принять, я спрашиваю себя, будет ли достаточно полученного от него письма, чтобы гарантировать дальнейшее выполнение соглашения, составленного в такой фразеологии, которая требует дополнительного толкования. Несомненно, я и впредь буду вручать себя верным людям, которые, подобно месье барону де ла Буйери, всегда без колебаний выполняли любые простейшие обещания. Но это вопрос моего будущего. Люди не всегда следуют такому положению, иные думают и действуют совершенно по-другому. Поэтому мне следовало создать для себя более твердое и гарантированное положение, я не могу принять просто заявления, сделанные в переписке, вместо контракта, содержащего ясные и точные условия, не требующие дальнейшего обсуждения.

Пожалуйста, месье виконт, взвесьте мои слова с дружеским чувством, которым вы удостоили меня, прислав свои комментарии. Теперь я представляю их на ваше рассмотрение не для того, чтобы бросить вызов, но чтобы избежать разногласий, которые однажды могут возникнуть в случае недостаточно ясного контракта. Если вы согласитесь поставить себя на мое место хоть на мгновение, я глубоко убежден, что вы поймете мои опасения и разделите мое желание избавить себя от проблем.

Я беспокоюсь только о своем искусстве и намерен думать в будущем только о своем добром имени, поэтому надеюсь, вам покажется вполне обоснованным мое желание избавиться от сомнений по поводу выполнения условий, которые король, вы и месье де ла Буйери намерены предоставить мне и сохранить в будущем.

Для достижения этой цели мне хотелось бы, месье виконт, чтобы контракт включал те условия, которые я высказал, и, главное, новый королевский указ, более определенный, чем первый, окончательно убедит меня в получении ежегодной пожизненной ренты в 6000 франков (приблизительно 3400 долларов) независимо от содержания контракта».

Россини предвкушал, что сможет каждый год проводить три месяца в Болонье и в то же время, если пожелает, писать новую оперу на либретто по собственному выбору. При таких условиях ему предстоит девять месяцев проводить в Париже, занимаясь постановкой оперы и наслаждаясь парижской жизнью. Он был готов когда-нибудь в покрытом туманом будущем сочинять для французских государственных театров, но только при условии, что ему, безусловно, будет пожалован пожизненный доход из

королевского кошелька, никоим образом не связанный с какими-либо условиями контракта. По его предложению эти условия предусматривали, что он напишет пять опер за десять лет – по одной в два года, «Вильгельм Телль» должен стать первой из этих пяти опер. Либретто будет выбираться по соглашению между ним и генеральной дирекцией изящных искусств, он должен будет получать по 15 000 франков (около 8515 долларов) за каждую оперу, к тому же бенефисный спектакль каждой оперы, а пожизненную ренту в 6000 франков следует рассматривать как вознаграждение за прошедшую работу в «Опера» и как поощрение с целью вдохновить его на дальнейшую службу по ее улучшению.

Карл X дал понять, что согласен на условия Россини, но до начала 1829 года предложенный контракт не был подписан, так как советники короля понимали, что он вступит в противоречие со всем известным намерением Россини отойти от написания опер. Они совершили тактическую ошибку, предположив, будто он блефует. Вопрос о пожизненной ежегодной ренте «повис» без ответа в парижском воздухе. Однако 10 апреля 1829 года Россини снова обратился к Ларошфуко:

«Мною движет не эгоизм, можете не сомневаться в этом, мне неоднократно предлагались более выгодные условия Англией, Германией, Россией и Италией; я отказался. Моя музыкальная карьера во всех отношениях достаточно продвинулась, так что у меня нет необходимости продолжать ее, и ничто не помешало бы мне уехать на родину и наслаждаться приятным отдыхом, если бы я не горел желанием и впредь доказывать свою благодарность Его Величеству, королю Франции, постоянно оказывавшему мне честь. Я проявлял свое доброе отношение и продолжаю служить на благо великого театра, которому покровительствует этот великодушный принц, и впредь готов вносить свой вклад в процветание этого великолепного заведения, уникального в Европе.

Вот мое единственное желание и моя единственная цель. Очевидно, что новое соглашение будет более выгодным, чем старое, для королевского двора и администрации [«Опера»], тогда они смогут знать установленное количество произведений, которые должны быть сочинены, и сроки, когда они будут исполнены, – все это только приблизительно указывалось в первом контракте».

Здесь цветистые неискренние речи Россини намекают на то, что теперь его личное состояние позволит ему вести спокойную жизнь в Болонье и он не будет ощущать настоятельной необходимости писать оперы, однако он согласится написать четыре оперы после «Вильгельма Телля» за общую сумму

примерно в 44 500 долларов плюс проценты от пяти бенефисов в «Опера» и пожизненная ежегодная рента примерно 3560 долларов, если ему будет предоставлено десятилетие для создания четырех ненаписанных опер. Он устал и хотел отдохнуть, но он любил деньги. Однако решение вопроса затягивалось, и Россини рассердился. Он заявил Эмилю Тимоте Любберу, директору «Опера», о том, что если тотчас же не получит контракт, то отменит репетиции «Вильгельма Телля» и не передаст третий и четвертый акты переписчику, и это была не просто угроза.

Поскольку контракта не последовало, он приостановил репетиции. Разумеется, такой поступок Россини выглядел не слишком привлекательно.

Теперь настала очередь Люббера обратиться к Ларошфуко:

«Администрация театра сделала все возможное: декорации, костюмы – все готово, только музыкальная подготовка отложена и, повторяю, не начнется до тех пор, пока Россини не будет удовлетворен. Не мне судить поведение Россини при создавшихся обстоятельствах, но, уверяю вас, он не изменит своего мнения... Положение становилось все более критическим, поскольку маэстро дал понять, что, если окончательное решение его дела будет и дальше откладываться, он заберет оперу!»

14 апреля Ларошфуко поставил в известность обо всем высшую королевскую власть. 8 мая 1829 года контракт, которого так добивался Россини, был составлен. Его подписал лично Карл X, и даже июльская революция, свергнувшая его с трона в следующем году, не отменила контракта, заключенного Россини с правителем Франции. В итоге этот факт сыграл решающую роль в его пользу в затянувшейся тяжбе относительно пожизненной ежегодной ренты, в которую он вовлек французских должностных лиц и двор. Он проявил большую проницательность, настояв на том, что выплата ежегодного пособия не будет зависеть от других условий контракта. Возможно, он и намеревался написать еще четыре оперы после «Телля», но не написал.

Новый контракт был подписан, а Чинти-Даморо выздоровела, и в семь часов вечера в понедельник 3 августа 1829 года Франсуа Антуан Хабенек воздел руки для того, чтобы начать увертюру «Вильгельма Телля» в «Опера» перед публикой, во многом представленной самыми знаменитыми мужчинами и женщинами. Слушатели приняли оперу с уважением, даже с энтузиазмом во время первых двух актов, но в двух следующих признаки удовольствия проявлялись крайне редко. Однако газеты завели победную песнь мощных похвал, которые, пожалуй, лучше всего суммируются в одной публикации из «Глоб» от 5 августа: «С этого

вечера начинается новая эра, не только для французской музыки, но для драматической музыки всех стран». Возможно, под влиянием прессы зрители продолжали приходить. В августовском номере «Ревю мюзикаль» Фетис смог сказать: «Вильгельм Телль» следует по пути успеха или, точнее говоря, вышел на этот путь, так как публика теперь понимает эту музыку, которая первоначально казалась ей слишком сильной. Что касается нас, более опытных людей, то с каждым исполнением мы обнаруживаем сотню новых красот, ускользнувших от нас даже в тех номерах, которые невозможно не заметить. В этой опере достаточно идей, чтобы создать десять прекрасных опер, полных мыслей». Трупена с радостью заплатил Россини 24 000 франков (13 630 долларов) за право опубликовать партитуру.

К июлю 1830 года, времени свержения Карла X, «Вильгельма Телля» исполнили в «Опера» сорок три раза. Однако начиная со второго или третьего исполнения потрясающая ария Арнольда из четвертого акта «Наследственный приют» и последовавшая за ней кабалетта «Друзья, друзья, за отца отомстите» пропускались, так как Нурри был не в состоянии их исполнить; похоже, оперу не слышали в наиболее эффектном виде до тех пор, пока ее в 1837 году не исполнил Дюпре. 1 июля 1831 года, когда июльская революция закончилась и на троне воцарился Луи Филипп, «Телля» исполняли в пятьдесят седьмой раз. Однако к этому времени опера была сокращена до трех актов: третий акт теперь начинался там, где в партитуре начинался четвертый. «Но это было всего лишь робкое начало искажений, – пишет Азеведо, – своими собственными глазами мы видели и достаточно часто изумительный второй акт «Вильгельма Телля», исполненный без второстепенных и третьестепенных персонажей и призванный служить вступлением к какому-нибудь балету, и в течение трех лет, предшествовавших дебюту месье Дюпре, публика могла услышать не более чем фрагмент такого прекрасного произведения».

Один из наиболее часто повторяемых анекдотов о Россини того периода времени, когда фрагменты «Вильгельма Телля» стали включать в другие произведения, повествует о том, как композитор встретил однажды на улице Шарля Дюпоншеля, директора «Опера». Говорят, Дюпоншель сказал ему: «Надеюсь, у вас нет поводов жаловаться на дирекцию «Опера» – сегодня вечером мы даем второй акт «Вильгельма Телля»!» И Россини, по слухам, ответил: «Да? В самом деле? Весь, целиком?»

17 апреля 1837 года партию Арнольда впервые в «Опера» исполнил Жильбер Луи Дюпре. Он обладал уникальным голосом широкого диапазона (исполнял верхнее грудное до и поднимался

к ми, переходя на фальцет), и его пение сразу же вернуло «Вильгельму Теллю» былую любовь публики. Об этом возрождении Шарль де Буань написал: «Россини оказался неплохим пророком, когда на вопрос о том, будет ли иметь Дюпре успех в Париже, ответил: «Дюпре! Он неплохо исполняет мою маленькую музыку, но не знаю, как он исполнит большую». «Большую»! Так Россини называл музыку Мейербера. Он никогда не смог простить своему сопернику славу трехсот или четырехсот исполнений «Роберта-Дьявола», маленькая слабость, дорого нам стоившая, ею проникнуты все его слова. К нему приходили в Болонье директора, умоляя нарушить молчание, считая это упрямством, приносящим вред как искусству, так и их интересам. «Делайте то же, что и я, – ответил он им. – Ждите, ждите». «Но чего же вы ждете?» – спросил один из них. «Я жду, пока евреи не закончат праздновать субботу».

Требования, предъявляемые Россини к оркестру и певцам, исполняющим «Вильгельма Телля», естественно, не могли избежать самой суровой критики со стороны любителей других, более старых, стилей, особенно ранней манеры бельканто. Огюст Лаже в свой список инструментальных «ужасов» наряду с «Осадой Коринфа» включил и «Вильгельма Телля» и вел с ним борьбу: «Россини не остановился на этом. Выпустив на свободу грохот духовых и шумную свору группы ударных, он сочинил свой бессмертный шедевр «Вильгельм Телль», эту разрушительную оперу, истребившую три поколения теноров за двадцать лет...» Не будучи ни философом эстетики, ни историком, Огюст Лаже и его единомышленники не понимали того, что объект их яростных нападок – это эрозия прошлого, вызванная приливом театрального романтизма. Андреа дель Корте, оглядываясь назад почти на столетие, мог обнаружить, что же в действительности произошло с оперным стилем, что именно молодой Россини развил у своих непосредственных предшественников:

«Тенденция форсировать голос представляет собой кульминацию вокального кризиса, имевшего место между 1820-м и 1840 годом, а также элемент кризиса музыкального вкуса, навязанного художественной выразительностью романтического стиля. В Италии, Франции, Германии почитатели и пропагандисты подобной манеры пения – изящной, мягкой, затененной, сохранявшей лучшие черты пения XVIII века, то есть ее суть, – теперь наблюдали, как осуществлялась одна из самых сильных духовных эволюций, а ощущение современной жизни в искусстве создавали другие манеры, являющие собой антитезу по отношению к их предшественникам. Встретившись с романтизмом, подчинявшим и трансформировавшим все, Россини

покинул поле. Певец становился одним из многих инструментов новой выразительности. Либретто, сценография, гармония, оркестровка, драматическая и оперная концепция – все менялось. Новая манера требовала силы движения, стремительности, пафоса, гипертрофированных чувств, как это нередко случается в переломные периоды, недолгие по продолжительности, когда идет процесс разрушения традиционных идей. Характерные черты романтической чувствительности стали привлекаться на службу новой демократической публике, заполонившей большие театры. Громкая оркестровая игра и пение стали самым банальным приемом. И в более ранний период тенор при необходимости прибегал к высоким звукам непомерной силы, достаточной, по ироническому замечанию Россини, чтобы разбить стекла. Исследование факторов кризиса, изучение критических замечаний в адрес оркестровки и пения, обвинений в грубости эффектов, доставляющих удовольствие и волнующих публику, приверженность композиторов новому методу и так далее представляют определенный интерес. В конце концов все стали бы воспринимать это как искажения и в то же время неизбежную необходимость».

Россини, если можно так сказать, писал оперы до этих пор (или, возможно, чуть-чуть дольше), пока общая социальная и артистическая среда, особенно в Италии и во Франции, требовала и поддерживала развившийся в XVIII веке оперный стиль, чем он был от природы одарен и чему отдал много лет плодотворного труда. В своих возобновленных во Франции итальянских операх и в «Вильгельме Телле» он смешал этот стиль с некоторыми явно принятыми особенностями нового. Но ни черты его характера, ни жизненные события не подвигли его на создание новой оперы после «Телля», ничего в нем не предполагало, что он мог состязаться (или захотел бы состязаться) с автором «Гугенотов» и «Пророка», а также с автором «Набукко» и «Эрнани», чтобы предоставить зрителям, вкуса которых он не одобрял, новые оперы, не вызывавшие в нем настоящей любви. С 1829 года оперный мир Россини больше не существовал.

7 августа 1829 года, через четыре дня после премьеры «Вильгельма Телля», Карл X даровал его автору орден Почетного легиона. В этот вечер Россини обедал с друзьями. Вернувшись домой, он обнаружил, что бульвар Монмартр перед домом номер 10 заполнен музыкантами и его почитателями: уже была готова серенада в его честь. Он попытался войти в дом, но полицейский патруль остановил его. «Я Россини! – по слухам, сказал он. – Исполнение не может начаться без меня. Дайте мне пройти!» Офицер ответил: «Вы – Россини? Ну, шутник!» Наконец,

убедившись, что это действительно Россини, приказал караульному отойти. Сообщение из первых рук об этой серенаде дает Франсуа Жозеф Мери [4] : «Дирижер Хабенек вместе со всей своей армией отправился в девять часов вечера на бульвар Монмартр, чтобы исполнить там увертюру к «Теллю». Сулье, элегантный автор «Котидьен», привел на то же самое место толпу реалистов: Арман Марраст, [Арман] Каррель, Раббе. Я представлял партию левых. Люди аплодировали так, что окна на бульваре дрожали. Энтузиазм присутствующих дошел до неистовства, когда Левассер, Нурри и Дабади исполнили трио клятвы. Мэтр Буальдье, гениальный музыкант и благородный человек, который тоже жил в доме номер 10, спустился в квартиру Россини и обнял его. Паэр и Бертон, заказывавшие мороженое в кафе «Де-Варьете», воскликнули: «Искусство погибло!»

Оставив «Вильгельма Телля» в целости в «Опера», супруги Россини покинули Париж и уехали в Болонью 13 августа. Изабелла – в последний раз. Отказавшись от своей квартиры на бульваре Монмартр, Россини в тот же день написал прощание с парижанами; оно было опубликовано Пачини в сентябре как «Прощание Россини, каватина, написанная им в день своего отъезда».

Перебравшись через Альпы, Россини остановился в Милане. Там 26 и 27 августа Россини в театре «Делла Каноббиана» слушал оперу Беллини «Пират». Распространились слухи, что он будет в театре, и публики оба вечера было необычайно много. В первый из них Россини не показывался из своей ложи, публика видела только Изабеллу, и лишь несколько старых друзей пришли и поприветствовать его.

28 августа Беллини отправил из Милана своему дяде Винченцо Ферлито в Катанью письмо, в котором описывает свою первую встречу с Россини:

«Знаменитый Россини, вызвавший в Париже фурор своим «Вильгельмом Теллем», остановился здесь проездом по пути в Болонью; нанеся визит хозяйке дома, он узнал от нее, что я живу в этом же доме, и попросил ее отвести его ко мне. Я видел, как открылась дверь, вошел слуга и объявил о приходе Россини, приехавшего в Милан 26-го вечером. Первой, с кем он встретился, была хозяйка дома, так что еще никто не знал, что он в Милане. Можете себе представить мое удивление – я весь дрожал от радости. У меня не было терпения надеть камзол, я бросился ему навстречу в жилете, прося извинения за свой неподобающий вид, оправдываясь только внезапностью появления такого великого гения. Он ответил, что это не важно, добавив множество

комплиментов по поводу моих сочинений, с которыми познакомился в Париже.

И, продолжая, заметил: «Судя по вашим операм, вы начали с того, чем другие заканчивают». Я ответил, что такая похвала с его стороны послужит тому, чтобы я еще больше погрузился в выбранную мною карьеру, и что я считаю себя счастливым, раз удостоился похвалы от лучшего музыканта столетия. Этим вечером он пошел слушать «Пирата», затем пришел на следующий вечер, когда состоялось последнее представление сезона, и объявил всему Милану, что он нашел в опере в целом законченность и стройность, достойную скорее зрелого человека, чем молодого, и что она полна большого чувства и, с его точки зрения, доведена до такой степени философской глубины, что в некоторых местах утрачивает свой блеск.

Таково его ощущение, и я буду продолжать писать в том же духе, как я и пытался делать это на основе здравого смысла и своего энтузиазма. Вчера, когда я был приглашен на обед к Кантюсу, то встретил там Россини и его жену. Он повторил мне свои комплименты, но ничего не сказал о чувстве и блеске; но во время нашей первой встречи он сказал мне, что из моей музыки он понял, что я, должно быть, много-много любил, так как он обнаружил в ней большое чувство, и т. д. и т. д.

Так что в Милане теперь говорят о «Пирате» и о Россини, о Россини и о «Пирате», потому что каждый говорит то, что ему приятно, и то же самое о певцах. Между тем я считаю, что мне повезло, так как этот случай предоставил мне возможность познакомиться с этим великим человеком».

Беллини будет чаще встречаться с Россини и получать от него более подробные советы и поддержку в 1834 году в Париже, когда будет заканчивать свою последнюю оперу «Шотландские пуритане».

Из Милана Россини и Изабелла отправились в Болонью, прибыли туда в сентябре и почти сразу же поехали на виллу Кастеназо. Париж не увидит своего любимого композитора до сентября 1830 года.

# Глава 11
# 1829 – 1837

Летом 1829 года Болонья праздновала прибытие папского легата. В честь этого события в театре «Комунале» была исполнена кантата Россини, озаглавленная «Три пастуха», а вслед за ней прозвучали ария и квартет Россини. Кантата представляла собой переработанную версию «Благодарности», впервые исполненную в Неаполе в 1821 году. Единственная деятельность Россини на поприще оперного творчества в конце 1829 года состояла в том, что он помогал готовить к постановке «Танкреда», «Отелло» и «Семирамиду», которые были показаны осенью в «Комунале» и стали основой для взлета Джудитты Паста. А в основном он руководил земледельческими работами и вел светскую жизнь.

В 1829 году зима установилась рано, и Россини с супругой вскоре переехали с виллы Кастеназо в просторный палаццо в Болонье, принадлежавший ему уже семь лет. Там он предался домашним удовольствиям вместе с Изабеллой, своим отцом, друзьями семьи и своими закадычными приятелями. В марте 1830 года Эдуард Робер, с 1 октября 1829 года совместно с Карло Северини занимавший пост директора театра «Итальен», остановился в Болонье, чтобы посоветоваться с Россини, с желаниями и советами которого очень считались в театральных делах. Когда в мае праздновались именины маркиза Франческо Сампьери [1] , Россини дирижировал в частном театре на вилле Казалеккио одноактным переложением «Турка в Италии». Робер исполнил в нем роль Дженорио [2] . Также исполнили хор в честь Сампьери, который Россини подготовил к этому случаю.

Робер жаловался на излишнюю общительность Россини: «Я не могу удержать внимание маэстро больше, чем на мгновение, здесь намного труднее говорить с ним о делах, чем в Париже, так как он слишком много развлекается с этими проклятыми болонскими бездельниками – черт бы их побрал! Они являются к нему домой в полдень, когда он едва проснулся, и не уходят до часа ночи... А когда я выхожу с ним на прогулку в надежде хоть немного пообщаться с ним с глазу ни глаз, он обычно ускользает от меня между колонн аркады, и если начинает сплетничать с друзьями, то уже невозможно что-либо с ним обсудить».

Когда весной 1830 года теплая погода позволила супругам Россини вернуться в Кастеназо, композитор, не слишком занятый семейными и светскими делами, несмотря на ранее принятые

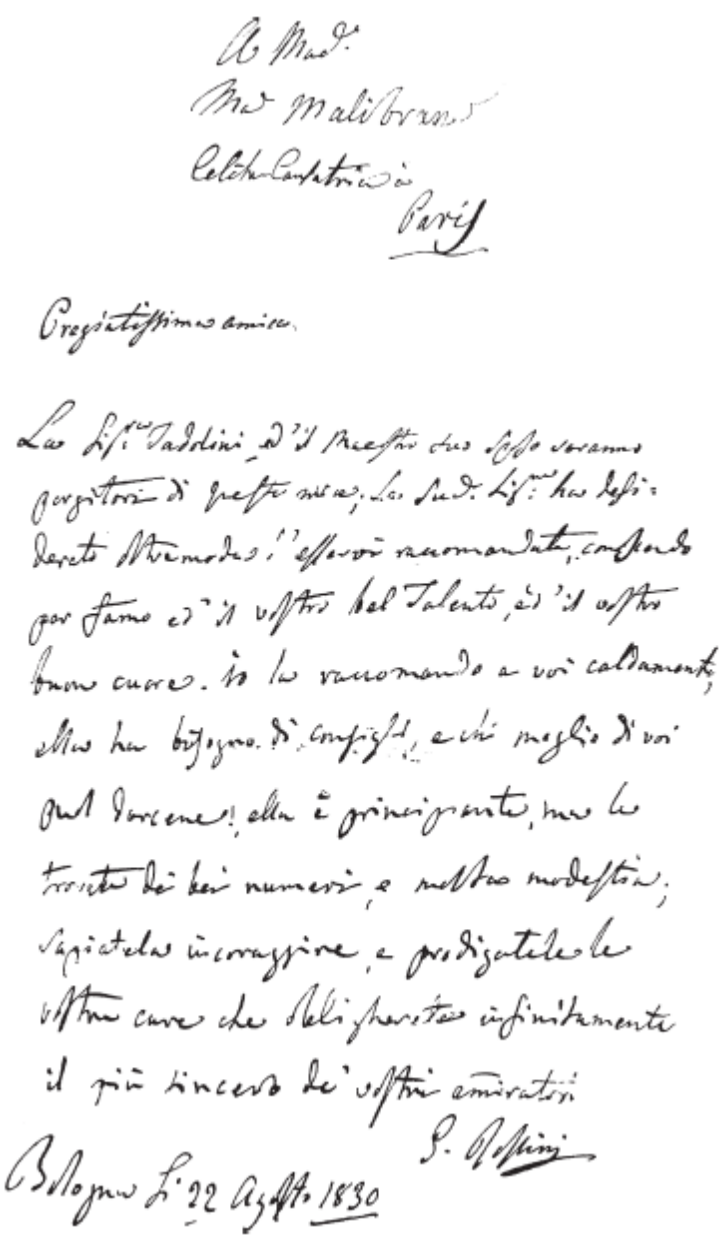
решения, ощутил острое желание написать оперу. Он принялся бомбардировать Париж требованиями прислать либретто второй оперы, предполагаемой новым контрактом. 4 мая 1830 года он написал Ларошфуко: «Я все еще не получил поэмы, которую жду уже больше девяти месяцев, с тех пор, как покинул Париж. Мне очень хотелось бы воспользоваться прекрасными весенними днями и своим пребыванием за городом, где я поселился на короткое время, чтобы быстро продвинуться в работе над оперой, так как мне хотелось бы доказать своим трудом и усердием свое желание доставить вам удовольствие. Но я не могу работать без поэмы». А 7 июля, вернувшись в Болонью после посещения Флоренции, он написал Северини [3] : «Мы за городом, и я все еще бездельничаю, ожидая это знаменитое либретто. Мне кажется, что Люббер просто почивает на лаврах». Сам же он бегло набросал сценарий, основанный на прочтенном на итальянском языке «Фаусте» Гете. В 1854 году во Флоренции он скажет французскому архитектору Дуссо, что хотел «испытать себя в написании фантастической оперы, но выбросить призраков, демонов и мрачных фантомов, заставив вместо них петь Судьбу и духов».

Обсуждая в 1855 году с Гиллером «Фауста», Россини сказал: «В течение долгого времени это было моей заветной мечтой, и я уже набросал вместе с [Этьеном де] Жуи целый сценарий. Естественно, он основывался на поэме Гете. Но в это время в Париже разразилось настоящее помешательство на «Фаусте», каждый театр имел своего собственного «Фауста», и это отбило у меня охоту. Тем временем произошла июльская революция, театр «Гранд-опера», до того бывший королевским учреждением, перешел в руки частного предпринимателя, мать моя умерла, а отцу пребывание в Париже было невыносимо из-за того, что он совершенно не знал французского, – вот я и расторг контракт, обязывавший меня представить еще четыре большие оперы. Я предпочел, оставшись на родине, сделать более счастливыми последние годы моего отца. Я был вдали от моей матери, когда она умирала, это причинило мне бесконечное горе, и я страшно боялся, чтобы то же не произошло у меня с отцом». Никаких записей, подтверждающих расторжение Россини контракта, не обнаружено. Но то, что он сообщает, скорее всего, истина. И это заставляет нас задуматься о том, каким мог быть «Фауст», написанный Россини после «Вильгельма Телля», и как он повлиял бы на судьбы и славу Гуно и Бойто.

Пребывание Россини во Флоренции затянулось с 11 по 22 июня 1830 года. 12 и 13 июня он побывал в театре «Пергола», по-видимому, как гость британского посла, лорда Бергерша, который

также пригласил его на один из самых роскошных банкетов. Находясь в великокняжеской столице, Россини позировал скульптору Лоренцо Бартолини[4], сделавшему набросок, с помощью которого позже вырезал мраморный портрет, считавшийся очень удачным, но впоследствии потерянный (сохранилась только литография с него).

Россини вернулся в Кастеназо, когда из Франции пришли оглушительные новости – 27, 28 и 29 июля в Париже произошла революция. Карл X был свергнут с престола. В стране произошли глубокие политические изменения, наиболее важным из них было то, что платежи по королевскому цивильному листу прекращались. Если Россини и планировал вернуться в Париж, то теперь он оставил это намерение. Как показали дальнейшие события в Болонье, он не был человеком, которого вдохновляли мятежи, орудийный огонь и уличные бои. В августе он оставался в Болонье или неподалеку от нее. В это время он как почетный гость посетил изысканный прием, устроенный Сампьери в Казалеккио, описанный во всех подробностях в местной прессе за 25 августа. О музыкальном вечере, устроенном этим летом самим Россини, Гаэтано Фьори так написал в своей газете «Театри, арте э леттература»:



Письмо Россини Марии Малибран, 22 августа 1830 г.

«Наряду с различными музыкальными номерами, превосходно исполненными под его [Россини] руководством знаменитыми актрисами [Костанцией] Тибальди и [Эуджением] Тадолини, дамы и господа, любители музыки, вместе с ними исполнили знаменитые хоры из его новой оперы «Вильгельм Телль», которые были выслушаны с восторгом, настолько сияли в них высокое качество композиции и достоинства исполнения.

Затем, уступив мольбам собравшихся, сам маэстро и его талантливая жена исполнили изящный дуэт, где он проявил себя наилучшим образом, да и она эффектно напомнила, что когда-то была Кольбран, стяжавшей лавры в лучших театрах Европы…

Наконец, не в силах противостоять настойчивым просьбам своих знатных гостей, он согласился исполнить знаменитую выходную арию Фигаро из «Севильского цирюльника» и еще раз подтвердил тот факт, что никто из самых знаменитых ныне живущих артистов не поет и никогда не споет лучше эту поистине классическую арию, где только ему дано ощутить и донести до слушателей правду идей, выраженных в его музыке».

4 сентября Россини в обществе слуги отправился в Париж. На этот раз он не взял Изабеллу с собой, он надеялся, что через месяц вернется назад в Болонью. К тому же его чувства к Изабелле стали охладевать, постепенно превращаясь в формальные и натянутые. Незадолго до этого сумасбродство довело ее до того, что она втайне от него стала давать уроки пения, пытаясь восстановить свое состояние. Россини же она сказала, что занялась этим исключительно из дружеского расположения к своим ученикам. По Болонье поползли слухи, будто бы она вынуждена давать уроки из-за скупости Россини. Когда эти слухи дошли до него, он поговорил с ней, узнал правду и был очень оскорблен. Вполне понятно, что уход с оперной сцены, где в течение почти пятнадцати лет она занимала пост ведущей певицы, не мог пройти легко для Изабеллы. Она смертельно скучала, и этим можно объяснить ее своевольные и сумасбродные поступки и дорогостоящую страсть к азартным играм.

В 1830 году Россини было тридцать восемь лет, Изабелле – сорок пять. Им не суждено будет встретиться почти четыре года. Джузеппе Россини остался в Болонье, чтобы заботиться о делах сына, присматривать за Изабеллой, пытаться умиротворить ее и заставить экономить. Ежемесячно он предоставлял ей сведения о доходе, который установил для нее Россини (процедура, чрезвычайно раздражавшая ее). Письмо, написанное Джузеппе своему сыну 31 декабря 1830 года, предвосхищает множество подобных посланий, направленных из Болоньи в Париж в течение следующих трех лет и часто остававшихся без ответа. В нем говорится: «В среду, 20-го числа, мы с твоей женой были расстроены немного меньше, чем обычно, так как получили от тебя весточку. Давно мы от тебя ничего не имели; поэтому мы провели праздник святого Рождества лучше, но как две потерянные души, и в день Рождества наш стол был накрыт на твою жену, меня и двух ее служанок. Можешь себе представить,

какое это было счастье».

18 апреля 1833 года Джузеппе писал своему сыну: «Ты знаешь намного лучше меня характер своей жены, она само величие, в ее представлении, я же, по-моему, человек маленький. Ей доставляет удовольствие расточать деньги и доставлять удовольствие своим поклонникам, а я предпочитаю наслаждаться миром и покоем, а за них не дам ни гроша...» Пять дней спустя он писал: «Твоя жена уехала на свою великолепную виллу; пусть Бог даст ей мир и спокойствие, а также дарует всем нам покой. Она сейчас стала такой хорошей, что даже сделала прическу у парикмахера, и это из-за ее хорошего настроения и из-за этих проклятых собак, портящих диваны, ковры и все красивое, что только есть у нас в городе». Джузеппе постоянно осуждал сумасбродства Изабеллы.

Любя и одновременно не любя Изабеллу, Джузеппе Россини неизменно находил недостатки в ее манерах и поступках. В своих письмах в Париж он сначала называл ее «дорогая Изабелла», потом «твоя жена», затем «твоя супруга», а как-то раз даже «миледи, герцогиня Кастеназо». В грустном письме о ней, написанном Россини 4 августа 1833 года, Джузеппе пишет: «Когда твоя жена уехала за город, она все заперла, так что мне пришлось покупать тарелки, стаканы и бутылки, такого не делают даже в Турции. Может ли человек любить совершающую постыдные поступки гордячку и ладить с мотовкой, которая только ищет повода, чтобы проявить свою злость, и все это только потому, что кто-то не хочет преклоняться перед ее величием и безумными поступками Она позабыла о своем происхождении, о том, что тоже была дочерью бедного трубача, такого же, как я, о том, что у нее есть сестра в Мидрите, засыпающая ее письмами; она не помнит о том времени, когда они еще жили в Мадрите, и Крешентини [5] давал ей уроки из милости и много еще другого, о чем я мог бы напомнить, но не сделаю этого. Я скажу только одно: «Да здравствуют венецианцы за то, что освистали ее до смерти» [6] , и было бы еще лучше, если бы они поступили с ней, как и намеревались, тогда моя бедная жена не умерла бы от горя, а если все будет продолжаться подобным образом, то я тоже сойду с ума. Тебе хорошо, что ты далеко отсюда, и пусть Господь Бог всегда удерживает тебя вдали, чтобы ты всегда мог наслаждаться миром и спокойствием, которых у тебя не было бы рядом с ней; а она пускай тысячу раз возблагодарит Небеса за то, что послали ей тебя, так как если бы она вышла замуж за человека, подобного себе, то они оба оказались бы сейчас в богадельне».

Ромен Роллан справедливо заметил: «В письмах старика

Джузеппе Россини почти не ощущается отцовского тона, скорее это тон честного управляющего, старого слуги, преданного и ворчливого». Его письма написаны уверенной рукой на бумаге, которую он разлиновал, чтобы строчки шли ровно. В его написании слов, синтаксисе и грамматике есть ошибки. Но после прочтения писем Джузеппе Россини может возникнуть только чувство уважения и горячей симпатии к написавшему их человеку, оказавшемуся в тяжелом положении. Его частые детальные сообщения о финансовом положении в Болонье с полным вниманием к мельчайшим деталям, касающимся доходов и расходов, представляют собой впечатляющие документы повседневной жизни Италии начала 1830-х годов.

Если имеет подтверждение заявление Джузеппе Россини, будто поведение его невестки внесло свою лепту в смертельное заболевание его жены, то едва ли его можно осудить за то, что он не всегда симпатизировал Изабелле, когда-то пользовавшейся большой известностью женщине, а теперь опустившейся, не совсем здоровой, пережившей дни своей славы и оставленной теперь, как ей казалось, в тихой заводи мужем, который продолжал вести активную жизнь и по-прежнему пользовался успехом. И все же Джузеппе Россини был временами гуманным: он даже пытался заступиться за Изабеллу перед сыном и рисовал картины счастливого будущего, когда они втроем станут жить вместе. Но то, как он описывал поведение Изабеллы в Болонье и Кастеназо, не могло заставить недовольного мужа вернуться к ней или хотя бы регулярно поддерживать с ней связь. Когда Россини вернется в Болонью в ноябре 1836 года, ей уже исполнится пятьдесят один год, а он будет связан с Олимпией Пелиссье, своеобразной, восхитительной, дразнящей молодой женщиной, которая станет его второй женой после смерти Изабеллы, последовавшей в 1845 году. Одной из причин постоянно продлевавшегося пребывания Россини в Париже, начиная с сентября 1830 года, возможно, было обветшавшее состояние его первого брака, который не смог уцелеть после вынужденного ухода со сцены Изабеллы и прекращения его карьеры оперного композитора.

Письмо Изабеллы (от 8 апреля без указания года, из Болоньи), обращенное к Лоренцо Бартолини, раскрывает ее взгляд на жизнь отставной примадонны и покинутой жены:

«Когда удача отворачивается, все оборачивается против тебя. Должна признаться, что я все время плохо себя чувствую, дела идут все хуже и хуже. Чтобы как-то отвлечься, я обратилась к игре, с таким катастрофическим результатом, что, какую бы карту я ни взяла, она непременно оказывается бита. Надежда, что все

может измениться, завела меня слишком далеко и поставила в затруднительное положение. У меня есть изумительный миниатюрный портрет (остаток былого великолепия), вызывавший всеобщее восхищение в Париже. Сделанный в Неаполе месье Ле Комте, он стоил мне три тысячи франков. Во Флоренции так много англичан, коллекционирующих красивые вещицы. Не могли бы вы взять на себя труд продать его? Дорогой Бартолини, поверьте, что я нахожусь сейчас в ужасном положении и надеюсь, что вы, не раз доказывавший мне свою дружбу при различных обстоятельствах, не покинете меня. Это не скомпрометирует вас, поскольку никто не сможет узнать оригинал, и можно сказать, что это идеальный образ; посоветуйте мне, как его вам переслать, и сообщите ваш адрес так, чтобы мне не пришлось пользоваться почтой. Надеюсь в скором времени получить ответ. С благодарностью, всегда ваша *Изабелла.*

Дафне постиг печальный конец – дождь погубил их все; заболевший садовник оставил их на земле, и все пропало».

* * *

Россини собирался провести в Париже только месяц, полагая, что этого времени будет достаточно для того, чтобы привести в порядок его финансовые дела. Однако к 12 сентября 1830 года он вернулся в Пти-Бург как гость Агуадо. Затем, не имея квартиры в Париже, он остановился рядом с Северини в комнатах под крышей театра «Итальен» (зал «Фавар»), куда вела узкая лестница. Среди многочисленных гостей, которых он принимал в этой крошечной квартирке, были Педро I, бывший император Бразилии, который в марте 1830 года произвел Россини в рыцари ордена Южного креста. Но главным образом Россини вращался в оперной среде, общаясь по преимуществу с итальянскими певцами, такими, как Джудитта Паста, Джулия Гризи, Мария Малибран, Луиджи Лаблаш, Джованни Баттиста Рубини, Антонио Тамбурини и множество светил меньшей величины. Тем не менее 8 ноября 1830 года он писал своему болонскому другу и советчику по финансовым вопросам швейцарцу Эмилио (Эмилю) Лупу: «Здесь очень грустно, и, хотя волнение велико, я все же надеюсь в скором времени тебя обнять и насладиться благословенным болонским покоем, который я предпочитаю всему прочему». Он постоянно испытывал желание выйти в отставку или по крайней мере получить длительный отпуск.

Париж сильно изменился по сравнению с тем городом, каким его оставили Россини и Изабелла в середине августа 1829 года.

Луи Филипп, намного меньше интересовавшийся оперой, чем Карл X (король-гражданин вообще мало интересовался искусством), придерживался довольно тонкого цивильного листа; он был слишком занят утверждением своего режима и своей династии, чтобы тратить время и силы на музыкальные мероприятия. Управление «Опера» изъяли из цивильного листа и передали министерству внутренних дел, которое перевело его в частную группу. Все соглашения между прежним королевским двором и частными лицами были аннулированы. Это касалось и пересмотренного контракта с Россини 1829 года (если тот все еще имел силу), но он решительно и с юридической точки зрения справедливо настаивал на том, что перемена власти не должна отразиться на обещании Карла X предоставить ему пожизненную ренту в 6000 франков. У него уйдет пять лет на то, чтобы добиться выполнения этого требования. Вскоре агенты Россини оказались вовлеченными в двойную борьбу, правовую и административную, пытаясь отстоять его право на ренту. Эта борьба, растянувшаяся до декабря 1835 года, удерживала его почти безвыездно во Франции до тех пор, пока он не одержал победу. Он смог осуществить за это время только короткий визит в Испанию и одну поездку в Италию.

Отлученный от «Опера», Россини обратил все внимание на театр «Итальен», который привлекал не только лучших итальянских певцов своего времени, но также более молодых итальянских композиторов, таких, как Доницетти, Меркаданте и Беллини, таким образом помогая театру «Итальен» подняться до вершин своей славы.

4 февраля 1831 года Россини покинул Париж, направляясь вместе с Агуадо в приятное путешествие по Испании. 13 февраля они прибыли в Мадрид. В тот же вечер Россини дирижировал «Севильским цирюльником», поставленным в его честь, на котором присутствовал король Фердинанд VII. Мадридский корреспондент «Иль Редатторе дель Рено» сообщает: «Невозможно описать восторженный прием, оказанный этому кумиру Европы публикой. После оперы двести артистов театра и Королевской капеллы собрались под окном знаменитого композитора и исполнили для него прекрасную серенаду». Россини был принят при дворе. В 1855 году, рассказывая Гиллеру об этом приеме, он так говорит о Фердинанде VII: «Он весь день курил. Я имел честь быть представленным ему, когда мы с Агуадо совершили короткую поездку в Мадрид. Он принял меня, куря в присутствии королевы [7] . Внешне он выглядел не слишком привлекательным и даже не слишком чистым. После того как мы обменялись любезностями, он самым доброжелательным образом предложил

мне полувыкуренную сигару. Я поклонился, поблагодарил его, но не принял ее. «Напрасно отказываетесь, – тихо сказала Мария Кристина на хорошем неаполитанском диалекте, – это милость, которая выпадает немногим». «Ваше величество, – ответил я ей таким же образом (я знал ее еще по Неаполю), – во-первых, я не курю; а во-вторых, при подобных обстоятельствах я не могу ручаться за последствия». Королева засмеялась, и моя дерзость обошлась без последствий. Милость, дарованная мне братом короля, Франсиско, была намного безопасней. Мария Кристина уже дала мне понять, что в его лице я найду большого поклонника. Она посоветовала мне пойти к нему сразу же после аудиенции у короля. Я нашел его в обществе жены [8], они занимались музыкой, и мне показалось, что на фортепьяно стояла открытой партитура одной из моих опер. После короткого разговора дон Франсиско очень любезно обратился ко мне и попросил сделать ему одолжение. «Позвольте мне исполнить вам арию Ассура [из «Семирамиды»], но драматически». Изумляясь и не понимая значения всего происходящего, я сел за пианино и принялся ему аккомпанировать. Тем временем принц отошел на другой конец салона, принял театральную позу и, к огромному удовольствию своей жены, принялся исполнять арию с различными жестами и телодвижениями. Должен признаться, что никогда не видел ничего подобного».

Агуадо представил Россини своему знатному другу-священнику и государственному советнику, Мануэлю Фернандесу Вареле, горевшему желанием обладать автографом сочинения Россини. Он попросил Агуадо уговорить композитора написать лично для него «Стабат матер». Россини, восхищавшийся этой средневековой поэмой, положенной на музыку Перголези, не имел ни малейшего желания состязаться с последним. Но Варела проявлял такую настойчивость, что, не желая обидеть своего друга-мецената, он наконец принял заказ, но, однако, настоял, чтобы Варела пообещал ему никому не передавать этих нот и не публиковать их. Начал ли он писать музыку еще в Мадриде или подождал до возвращения в Париж, неясно, но он написал шесть наиболее важных частей. Затем, страдая от люмбаго, что удерживало его несколько недель в постели, он понял, что не сможет удовлетворить настойчивые требования из Мадрида – как можно скорее доставить «Стабат матер». Тогда он доверил написание менее важных частей своему другу Джованни Тадолини [9], завершившему работу.

Автограф «Стабат матер» Россини-Тадолини был послан Вареле в Мадрид со следующей надписью на титульной странице: «Стабат матер», сочиненная специально для его

превосходительства дона Франсиско Фернандеса Вареллы, кавалера ордена Большого креста Карлоса III, архидиакона Мадрида, главы [Священного] ордена крестоносцев, посвящается ему Джоакино Россини – Париж, 26 марта 1832». Варела не узнал, что его вожделенная партитура только частично написана Россини, которому подарил золотую табакерку, украшенную восьмью большими бриллиантами. Как позже стало известно, ее стоимость оценивается от 10 000 до 12 000 франков. «Стабат матер» Россини – Тадолини ставили всего лишь один раз: в Великую субботу 1833 года в королевской капелле Сан-Фелипе в Мадриде, в исполнении более ста певцов. Затем она не использовалась до смерти Варелы, последовавшей в 1837 году. Тогда исполнители его завещания – а он завещал свое огромное состояние бедным – продали рукопись за 5000 франков некоему Оллеру Четарду, который, в свою очередь, перепродал ее парижскому музыкальному издателю Антуану Оланье, таким образом запустив в действие взаимосвязанные волнующие события, которые со временем привели к созданию всецело россиниевской «Стабат матер».

Боли, вызванные люмбаго, продолжали мучить Россини и по возвращении из Мадрида в Париж в конце 1831 года. Он стал проявлять признаки нервного истощения, к тому же он страдал и от гонорейной инфекции. Тем не менее он оказался в состоянии пойти в «Опера» 21 ноября 1831 года и таким образом присутствовать при триумфе нового режима Луи Дезире Верона на премьере «Роберта-Дьявола» Мейербера. Он сразу понял значение этого события. Его отношение к вокальному стилю, используемому Мейербером, по всей вероятности, отразилось в том, что Азеведо написал о «Роберте»: «У нас нет необходимости оценивать его здесь, разве что во взаимосвязи с жизнью Россини; так что мы ограничимся тем, что скажем: исходя из того, как обходятся там с голосами, можно сделать вывод, что все результаты долгого и терпеливого труда автора «Вильгельма Телля» превратить актеров нашего главного театра в настоящих певцов были если не полностью разрушены, то в значительной мере уменьшены и скомпрометированы».

Таким образом, Россини стал свидетелем отхода от легкой, чувственной живости раннего романтического бельканто – движения, в котором здесь в Париже его собственные оперы на французские тексты сыграли роль своего рода преддверия. И хотя фиоритуры и другие важные элементы этого раннего стиля продолжали играть существенную роль в концепции оперного вокализма Мейербера, требования выносливости и полноты звука, которые он предъявлял певцам, были уже ближе к «Запрету

любви», «Риенци» и «Летучему голландцу», чем к произведениям Чимарозы и Паизиелло, главным образом из-за его настоятельного требования (в чем преувеличенно обвиняли самого Россини), чтобы они пели в сопровождении большого драматического оркестра.

12 декабря 1831 года Фредерик Шопен написал письмо из Парижа своему другу Титу су Войцеховскому, сообщая тому о главных событиях парижской жизни: «С помощью Паэра, выполняющего здесь роль придворного дирижера, я познакомился с Россини, Керубини [Пьером Мари Франсуа де Сальс], Белло и т. д., а также Калькбреннером... Труднее всего здесь найти женщин-певиц [Шопен хотел дать концерт]. Россини предоставит мне одну из [итальянской] оперы, если сможет это организовать без участия месье Робера, помощника дирижера, которого не хочет задевать множеством подобных просьб. Но я еще ничего не рассказал тебе об опере. Я никогда по-настоящему не слышал «Цирюльника» до прошлой недели, когда его исполнили Лаблаш, Рубини и Малибран Гарсия. Не слышал я и «Отелло» до тех пор, пока не услышал его в исполнении Рубини, Паста и Лаблаша. Это касается и «Итальянки», которую, наконец, услышал в исполнении Рубини, Лаблаша и мадам Рембо».

Шопен сообщает удивительные новости: «Малибран исполняла роль Отелло, а она [Шредер-Девриент] – Дездемоны. Малибран маленькая, а немка огромная, казалось, будто эта Дездемона задушит Отелло... [«Роберт-Дьявол»] это шедевр новой школы, в котором дьяволы (большие хоры) поют в рупоры и души встают из могил... В конце спектакля в диораме вы видите интерьер церкви, всей церкви, в день Рождества или Пасхи, ярко освещенной, с монахами, с прихожанами на скамейках, с кадилами и даже с органом, который звучит на сцене изумительно и чарующе, почти заглушая оркестр. Ничего подобного невозможно было бы поставить где-либо еще».

С февраля, а особенно с мая по сентябрь, Париж охватила эпидемия холеры. Вскоре после исполнения в феврале «Пирата» Беллини театры опустели. Россини, все еще не вполне здоровый, спасаясь от эпидемии, уехал с Агуадо в Байон, где ему было смертельно скучно. Он счел Южную Францию более привлекательной, когда летом вместе с семьей Агуадо приехал во французскую часть Пиренеев. Эдуард Робер, стремясь заманить его обратно в Париж, написал ему 12 сентября, что эпидемия затухает и он может, не опасаясь, вернуться. В тот же день Буальдье написал в своем письме: «Я рассчитываю встретить Россини в Тулузе, где он проводит время с семьей Агуадо, которые берут его повсюду с собой, и это ничего ему не стоит. Он

чрезвычайно счастлив!» Но Россини не был счастлив, состояние его здоровья ухудшалось, вселяя тревогу. Он вернулся в Пти-Бург вместе с семьей Агуадо в начале октября.

К этому времени Россини нуждался в сочувствующей постоянной сиделке и прислужнице. Он нашел таковую (а возможно, одновременно и любовницу) в лице Олимпии Пелиссье, тридцатитрехлетней женщины, с которой, по всей вероятности, познакомился в Экс-ле-Бэне [10] . Дочь незамужней женщины, Олимпия родилась 1797 году и сначала носила имя Олимпия Луиза Александрина Дескюйе, но после того, как ее мать вышла замуж за человека по имени Жозеф Пелиссье, удочерившего девочку, ее стали звать Олимпия Пелиссье. Покойный Франко Шлитцер писал, что мать «не видела для своей дочери «лучшей доли, чем находиться под чьим-либо покровительством», в том смысле слова, который в старинной галантной терминологии означает кокотку. Еще с детских лет она приводила к девочке «покровителей», которых девочка всегда принимала враждебно, без какого-либо трепета любви, без изъявления согласия, а только для того, чтобы извлечь выгоду из их денег и добиться «положения». В этом она вполне преуспела, не будучи по природе ни экстравагантной, ни капризной, ни любительницей роскоши; в отличие от большинства женщин подобного сорта она была бережливой и хорошей хозяйкой». Эдуард Робер, которому нравилось общаться с Россини по-мужски в отсутствие Изабеллы, был недоволен, когда Россини обрел защиту в лице новой спутницы: он называл Олимпию *«madam Rabatjoie № 2»* (вторая миссис Брюзга).

Олимпия была любовницей Ораса Берне, позже прославившегося своими жанровыми и батальными картинами и ставшего директором Французской академии в Риме, где одним из самых знаменитых его подопечных был Гектор Берлиоз (он также написал известный портрет Мендельсона). Художник не проявил никаких признаков досады, когда Олимпия перенесла свое внимание на музыканта. Он позже написал лицо Олимпии, когда создавал образ Юдифи в своей картине «Юдифь и Олоферн» [11] . Не вызывает сомнений тот факт, что у нее были и другие любовники.

При общении с Россини и его друзьями у Олимпии развилась ее природная склонность к музыке. В течение следующих четырех десятилетий ей довелось познакомиться с самыми выдающимися личностями различных областей французской жизни. Она была в дружеских отношениях с Бальзаком: 2 января 1832 года она пишет ему: «Могу ли я рассчитывать на вас в следующий понедельник в девять часов? На обед придет Россини, и это

является хорошим началом нового года. Возможность отдохнуть, наверное, сделала вас еще более блестящим, чем всегда, и вы предстанете перед нами с самой очаровательной стороны». 24 октября 1834 года Беллини в своем привычном эксцентрическом тоне пишет из Парижа Франческо Флоримо в Неаполь: «Среди всего прочего я на днях встретил в конторе дирекции [театра «Итальен»] его [Россини] возлюбленную, мадам Пелиссье, я сделал вид, будто очень рад видеть ее, и попросил позволения навестить ее дома. Вчера вечером я увидел, что проявленное мною внимание дало должный результат, так как и она сама, и все присутствовавшие в ее ложе восторженно аплодировали [«Сомнамбуле» с Гризи и Рубини]».

В Пезаро сохранилась рукопись кантаты для соло с фортепьянным аккомпанементом, датированная «Париж, 1832» и озаглавленная «Большая сцена – Жанна д'Арк». Под заголовком Россини написал: «Кантата для голоса-соло и фортепьянного аккомпанемента написана Россини специально для мадемуазель Олимпии Пелиссье». В 1852 году Россини написал для «Жанны д'Арк» струнный аккомпанемент, также изменив текст с помощью Луиджи Кризостомо Ферруччи и барона Эуджении Лебона. Когда 1 апреля 1859 года Мариетта Альбони исполнила версию этой кантаты на одном из музыкальных вечеров у Россини, гости пришли в восторг, к большой радости Олимпии, справедливо считавшей кантату «своим» произведением.

Дзанолини так пишет о Россини начала 1830-х: «В 1832 году он заболел, и Олимпия выразила желание стать его сиделкой. Больше всего ему был необходим рядом человек, который позаботился бы о его здоровье: он увлекался злоупотреблениями, как большинство людей, не связанных семейными узами. Обладая наружностью крепкого здорового человека, он часто шутил и улыбался и производил впечатление жизнерадостного по природе человека, но часто бывал нездоров; будучи очень чувствительным, он часто поддавался внезапным вспышкам гнева, но в большей мере предавался большой радости, нежной привязанности, состраданию, а любое серьезное несчастье могло так расстроить его нервы, что он чувствовал себя совершенно истощенным и измученным, словно после длительной болезни. Олимпия не только прилежно ухаживала за ним во время болезни, но также знала, что сделать, чтобы избежать ее обострения, заставляла вести более упорядоченную жизнь».

У Россини все более и более проявлялись черты маниакально-депрессивного состояния. Бруно Риболи в своем заставляющем задуматься, но не слишком убедительном «Медико-психологическом очерке о Джоаккино Россини» утверждает, будто

существовала решающая связь между физическим и психическим состоянием Россини и его прекращением написания опер после 1829 года. На языке психоаналитической антропологии Риболи относит Россини к «пикническому типу» [12] . Затем он приводит медицинские свидетельства того, что еще до сорока лет Россини постоянно страдал от уретрита, что заставляло его порой ежедневно использовать катетер из страха, что его мочевой канал может оказаться заблокирован. Эта болезненная процедура стала непременной частью ежедневной жизни Россини в течение семи или восьми лет. Изучив сохранившийся отчет врача, Риболи пишет: «В возрасте сорока четырех лет он умерил свою страсть к женщинам и перестал употреблять алкогольные напитки и слишком острые блюда. Но уже задолго до этого времени появились кровотечения, и из-за вызванных ими потерь крови состояние его здоровья значительно ухудшилось...»

Риболи продолжает: «В действительности хронический уретрит сам по себе... даже в самой серьезной и болезненной форме, не в состоянии объяснить то сильнейшее физическое и психическое изнеможение, в которое впал Россини. И действительно, Пелиссье, наблюдательная женщина, неоднократно замечает, что Россини «изменился скорее морально, чем физически». У Россини в этот период появляется чрезмерная эмоциональная чувствительность с депрессивным состоянием, которое хорошо знакомо сегодня, так же как психические симптомы меланхолии, страдания, торможения психической деятельности, приводящие к глубоким физиологическим нарушениям, таким, как потеря веса, расстройство желудка и сильное общее ослабление организма. Если иметь в виду, что его не раз охватывали депрессивные состояния, носившие явно патологический характер во Флоренции после 1848 года, с демонстративными проявлениями крайней степени горя, слуховыми галлюцинациями и мыслями о самоубийстве, нетрудно понять, почему психиатрия должна рассматривать Россини как обладателя циклотимического [13] темперамента, который во время депрессивных кризисов подходит к типичным проявлениям маниакально-депрессивного психоза».

Независимо от того, можно ли принять в целом столь детально разработанный диагноз, поставленный Риболи, факты, безусловно, указывают на то, что того Россини, каким он стал после «Вильгельма Телля», не могла больше удовлетворять как спутница жизни Изабелла Кольбран, и он нашел нечто близкое к совершенству в неутомимой, внимательной, заботливой и преклоняющейся перед ним Олимпии. И он покинул Изабеллу

ради Олимпии не потому, что предпочел новую сексуальную партнершу, которая была на двенадцать лет моложе его жены. Мы не знаем, находил ли он удовлетворение в первые годы совместной жизни, проведенные вместе с Изабеллой в Неаполе, но она оказала большое влияние на его карьеру композитора – ради нее он всецело посвятил себя созданию онер-серпа, а не онер-буффа, поэтому многие считают ее влияние вредным. С другой стороны, Олимпия, вошедшая в его жизнь после того, как он отказался от написания опер, неизменно оказывала хорошее влияние в течение почти сорока лет благодаря как своим физическим и психическим качествам, так и исключительному самозабвенно-заботливому отношению.

В начале 1834 года Россини написал Гаэтано Доницетти, приглашая его приехать в Париж и написать оперу для театра «Итальен», – поступок, причинивший нервному, ревнивому Беллини большие страдания. 22 февраля, за пять дней до премьеры своей оперы «Розмонда английская», польщенный Доницетти отвечает из Флоренции:

«Досточтимый маэстро, лестные слова вашего письма побуждают меня сделать все возможное, чтобы бросить все, освободиться от всего и оказаться рядом с вами в Париже.

Однако принятые мною на себя прежде обязательства по отношению к театру «Ла Скала» на время карнавала лишают меня возможности приехать к вам осенью, так как я должен сделать первую оперу. Если это заманчивое предложение, получением которого я обязан прославленному Россини, за что буду вечно благодарен, можно отложить, к примеру, на год, или, по крайней мере, если я буду знать, как долго продолжится театральный сезон в Париже, и я смогу определить, буду ли в состоянии поделить время между Миланом и Парижем, это доставит мне большое удовлетворение. Что касается вопроса вознаграждения, я согласен на любое, так как буду полностью вознагражден, имея возможность находиться рядом с Россини и под его покровительством. Умоляю вас, устройте все так, чтобы я не упустил такую прекрасную возможность, а я в свою очередь стану трудиться неустанно, так как моя благодарность за такое огромное благодеяние никогда не умрет.

Мне так хотелось бы приехать в Париж…

Неужели я могу потерять такую блестящую возможность из-за другого контракта? Нет, Россини, ради Бога, нет.

Поверьте мне, что я являюсь последним из ваших слуг, но первым среди ваших почитателей.

Ответьте мне, или пусть кто-нибудь другой пришлет ответ в Неаполь, так как я уезжаю туда в субботу после посещения театра

в четверг. Всецело ваш, *Гаэтано Доницетти».*

Высокое мнение Россини о музыкальном таланте Доницетти еще более явно проявилось четыре года спустя в Болонье, когда Доницетти должен был дирижировать первым исполнением в Италии россиниевской «Стабат матер». В 1834 году Россини нашел способ приспособить расписание театра «Итальен» к Доницетти; после того как последний выполнил контракт с «Ла Скала» («Джемма ди Верджи», 26 декабря 1834 года), он отправился в Париж, где в театре «Итальен» 12 марта 1835 года с умеренным успехом состоялась премьера его «Марино Фальеро», шесть недель спустя после восторженно встреченной последней оперы Беллини «Пуритане».

Отзвуки старых оперных сражений все еще доходили до Россини. 24 апреля 1834 года Эуджения Тадолини написала ему о резкой критике, которой подверглась со стороны автора (почти безусловно, это был Г. Батталья) в статье, появившейся в миланском периодическом издании «Барбьере ди Севилья». Речь шла о фиоритурах, которые она позволила себе в арии «В полуночной тишине» во время исполнения «Цирюльника» в театре «Каркано». Автор назвал их произвольными добавками. Тадолини пишет, что ее научила этим украшениям Джулия Гризи, которая, в свою очередь, почерпнула их от Россини в Париже. «Уполномоченная вами, я сказала, что эти украшения были продемонстрированы мне Россини, а так как я хочу теперь убедить в этом других, прошу вас ответить мне и подтвердить письменно то, что вы были так любезны сказать *viva voce*[56]».

Ответ Россини Тадолини, по-видимому, не сохранился. Но другое миланское периодическое издание – «Эко» (№ 100) – поспешно напечатало письмо, обращенное к *«Signori Editori»*[57], подписанное «Ваш коллега Р. С», которое утверждало, что Россини поддерживает точку зрения певицы:

«Один из ваших коллег, редактор «Барбьере ди Севилья», осыпает упреками любого, кто осмелится внести какие-то украшения в свои вокальные партии в операх Россини. И хотя среди виновных, которых он хотел бы наказать, можно найти ведущих актеров и величайшие таланты, тем не менее я не собираюсь сдерживать его гнев, но только хочу спросить его, почему он пытается взвалить всю ответственность на мадам Тадолини, не добавившую к своей каватине ни единого форшлага, ни единой ноты, не введенной самим Россини. Когда роль Розины, первоначально написанная в Риме для контральто, исполнялась в Париже под руководством Россини актрисой, обладающей сопрано, он счел своевременным добавить к каватине ряд фиоритур, подходящих тому типу голоса, который

будет исполнять ее. Среди актрис, с которыми Россини репетировал эту партию с добавленными фиоритурами, была и мадам Тадолини, талантом которой он всегда восхищался и чьи дарования всегда ценил и которая во время постановки «Цирюльника» в «Каркано» всего лишь исполнила в присутствии великого маэстро то, чему он сам ее научил, вызвав таким образом бурные аплодисменты публики.

Уполномоченный самим Россини, покинувшим Милан, защитить мадам Тадолини от несправедливых и слишком несдержанных обвинений, выдвинутых вашими коллегами, я прошу вас поместить эти несколько строк на страницах вашего уважаемого издания. Ваш коллега *Р. С».*

Редактор «Барбьере ди Севилья» незамедлительно ответил. В выпуске от 23 августа был помещен «Ответ критика нашей газеты на письмо, помещенное в «Эко» № 100, подписанный Г.Баттальей:

«В одной из моих последних статей я утверждал, как продолжаю утверждать и сейчас и в будущем, и не в одной газете, а в сотне газет, если бы я имел сто газет, что синьора Эуджения Тадолини *изменила* оригинальную фиоритуру в партии Розины в «Севильском цирюльнике», увы, исполнявшемся недавно в театре «Каркано» *единственный вечер».* В потоке яркой обличительной речи автор выражает сомнение в правдивости своего оппонента, обличает в нежелании открыть его имя и, наконец, требует предъявить письменное свидетельство от Россини на предпринятые изменения и дополнения к фиоритуре. Не слишком убедительно он пытается доказать, будто Россини дал им такое устное одобрение только из вежливости. На этом, как свидетельствуют доступные нам документы, полемика прекратилась. Излишне говорить, что исполнительницы роли Розины, как обладавшие сопрано, так и контральто, даже если они имели точные копии с оригинала Россини, исполняли фиоритуру Розины так, как считали нужным.

В Париже Россини был по-прежнему очень занят отстаиванием своего права на пожизненную ренту. Он также занялся выгодными финансовыми сделками. Азеведо пишет: «Автор настоящей книги встречал Россини на парижской фондовой бирже в 1833-м и 1834 годах. Он усердно, как настоящий брокер, занимался делами: отдавал распоряжения, получал ответы, одним словом, делал все, что обычно делают люди, управляющие своими делами». Но Россини вскоре так ослабел, что врачи стали уговаривать его поехать в Италию «подышать воздухом родной земли». В начале ноября 1833 года по Болонье стали распространяться слухи, будто он принимает курс лечения уксусом, чтобы сбросить вес. В июне 1834 года

после закрытия сезона в театре «Итальен» он поехал в Италию в обществе Робера и Северини, которые отправились туда в поисках новых опер и новых певцов. 11 июня они были в Милане, где Россини встречали словно возвратившегося домой победителя, 15 июня он прибыл в Болонью. Он отсутствовал два года и девять месяцев.

Около двух месяцев Россини провел, восстанавливая силы, в Кастеназо. 20 июля 1834 года он писал другу, по имени Ванотти, в Милан: «Я живу за городом. Пасторальная жизнь подходит мне: о, как прекрасны здесь растения, как радует меня лунный свет, пение птиц, журчание воды. Все здесь очаровывает меня...» А в Париже тем временем распространялись слухи, будто Россини умер. 19 июля Эдуард Робер написал своему брату в Париж, что вернется 25 августа вместе с Северини и Россини, за которым они заедут в Милан. «Россини чувствует себя очень хорошо, – отметил он, – и самим своим присутствием, безусловно, уличит во лжи тех добрых людей, которые с такой легкостью и уверенностью похоронили его».

И действительно, в конце августа Россини вернулся в Париж живой и с настолько улучшимся состоянием здоровья, что снова мог вести светскую жизнь: например, 1 сентября он присутствовал в качестве почетного гостя на одном из званых обедов у Бальзака. В начале 1834 года (21 марта) суд первой инстанции округа Сены постановил выплачивать ему ренту пожизненно. Правительство подало апелляционную жалобу на это судебное решение 23 мая; апелляция прошла через другие суды. Наконец, 24 декабря 1835 года финансовый комитет счел возможным выполнить требование Россини. На основе судебного решения министерство финансов постановило, что пенсия с этого времени будет выплачиваться из казны и должна быть выплачена с 1 июля 1830 года, так как с того времени Россини не получал денег. Благодаря своей настойчивости композитор одержал победу, которая в дальнейшем значительно облегчила ему жизнь.

4 сентября 1834 года Винченцо Беллини в письме из Пюто, неподалеку от Парижа, адресованном Франческо Флоримо в Неаполь, сообщает: «Он [Россини] приехал сюда. Он принял меня с большой теплотой; я слышал, что он хорошо обо мне отзывался... Он сказал [графу Карло] Пеполи, что мой искренний характер нравится ему, а моя музыка говорит ему о том, что я обладаю глубокими чувствами. Пеполи ответил, что мой величайший дар – хорошо отзываться обо всех без исключения музыкантах... а затем говорил и о других вещах, с которыми Россини согласился. Я попросил его дать мне совет как брат брату (мы находились наедине) и умолял его очень любить меня.

«Но я и так очень люблю вас», – ответил он. «Да, вы очень любите меня, – согласился я, – но вы должны любить меня еще больше». Он засмеялся и обнял меня».

Следующая фраза Беллини так же характерна, как и его фальшивое изображение своего отношения к другим музыкантам: «Что ж, подождем, обстоятельства покажут, правду ли он говорит!» Испытывая острую ревность к Пачини и Доницетти, Беллини в тот момент работал над партитурой «Пуритан» и, естественно, делал все возможное, чтобы обеспечить интерес и поддержку со стороны Россини. 24 ноября 1834 года он писал их с Россини общему другу Филиппо Сантоканале в Палермо: «Надеюсь, что не получу отказа, обращаясь к вам с просьбой присмотреть за делами Россини [14] ; умоляю вас серьезно ими заняться, так как он очень хочет, чтобы кто-то раз и навсегда взял на себя заботу о них, чтобы ему не пришлось больше терпеть плохое настроение жены, которая является хозяйкой. Россини сейчас относится ко мне бесконечно вежливо, защищает меня и желает мне добра, а я могу отплатить ему только тем, что обращаюсь к вам с этой просьбой, о которой он ничего не знает. Но в то же время, испытывая уверенность в том, что вы выполните мою просьбу, я ощущаю удовлетворение при мысли, что смогу отплатить с лихвой за ту дружбу, которую этот замечательный человек демонстрирует по отношению ко мне; вы понимаете? Если его покровительство станет еще сильнее, моя слава тоже возрастет, так как в Париже он пользуется славой музыкального оракула». И в письме за письмом с почти патологической настойчивостью Беллини описывал, как он завоевывал Россини, на доброжелательном отношении которого он надеялся построить свою будущую карьеру.

Премьера «Пуритан» в театре «Итальен» 24 января 1835 года [15] прошла с большим успехом. Это порадовало Россини, который 26 января написал Сантоканале: «Зная, сколь сильную привязанность вы испытываете к нашему общему другу Беллини, имею удовольствие сообщить вам, что опера, которую он сочинил для Парижа [«Пуритане!!!»], была встречена самым доброжелательным образом. Певцов и композитора дважды вызывали на сцену, а следует вам заметить, что подобные проявления симпатии довольно редки в Париже, и только самые достойные добиваются их. Вы увидите, что мои предсказания реализовались и даже превзошли самые большие надежды. Эта партитура продемонстрировала значительный прогресс в оркестровке, но я ежедневно убеждаю Беллини не увлекаться слишком сильно немецкими гармониями, но всегда строить структуру на простых, но по-настоящему эффектных мелодиях.

Прошу вас сообщить моему доброму Казерано [?] об успехе Беллини и сказать, что я заверяю его: партитура «Пуритан» представляет собой самое законченное из всех его произведений, написанных до настоящего времени».

В течение нескольких лет Россини писал песни и дуэты для концертов и по случаю различных событий. Участники труппы донимали его просьбами позволить опубликовать собрание этих сочинений. Россини, наконец, согласился, и в 1835 году вышли в свет «Музыкальные вечера». Они были снабжены подзаголовком «Собрание из 8 итальянских ариэтт и 4 дуэтов с фортепьянным аккомпанементом». Помимо того что им была суждена долгая жизнь в качестве салонных развлечений, эти произведения также получили известность в транскрипциях. Рихард Вагнер оркестровал последнее из них («Матросы») и дирижировал им в Риге в марте 1838 года. Радичотти пишет: «Сочинение Россини, в высшей степени выразительное, но очень простое по форме, много приобрело в колорите и выразительности благодаря новому оркестровому обрамлению; но если даже Вагнер придал что-то свое работе пезарца, вполне вероятно, что и тот, в свою очередь, оказал определенное влияние при создании «Летучего голландца», так как нечто подобное явно слышится в сцене из этой оперы».

Более продолжительную жизнь по сравнению с переложением Вагнером единственного дуэта из «Музыкальных вечеров» имели опубликованные Рикорди тоже в 1838 году в «Музыкальном сборнике» подготовленные Листом «Музыкальные вечера Россини в переложении для фортепьяно»; некоторым из них суждено было обрести длительную широкую популярность среди пианистов-виртуозов и получивших хорошее образование любителей [16] . В марте 1835 года Россини преподнес юной дочери парижского импресарио Луизе Карлье (впоследствии мадам Беназе) собрание рукописей вокальных произведений с фортепьянным аккомпанементом восемнадцати композиторов, включая его самого, – «Музыкальный альбом, преподнесенный Д. Россини мадемуазель Луизе Карлье / Март 1835».

К 1835 году театр «Итальен», руководство которым осуществлял Россини совместно с Робером и Северини, стал демонстрировать свои самые блистательные вечера. В 1832 году сезон открылся «Матильдой ди Шабран» (с Рубини в роли Коррадино и Луиджей Боккабадати в роли Матильды). В тот же сезон публике были предложены «Золушка» (Фанни Экерлин, Тамбурини); «Семирамида» (Джулия Гризи, Розмунда Пизарони, Марко Бордоньи, Филиппо Галли, Тамбурини); «Чужестранка» Беллини (Джудитта Гризи, Рубини, Тамбурини); «Моисей»,

«Отелло»; «Анна Болейн» Доницетти (Джудитта Паста, Эуджения Тадолини, Рубини, Лаблаш). Три года спустя (24 января 1835-го) итальянские зрители услышали премьеру оперы Беллини «Пуритане»; 12 марта они принимали специально для них написанную оперу Доницетти «Марино Фальеро» (Джулия Гризи, Рубини, Тамбурини, Лаблаш – четыре певца, которых с тех пор стали называть «квартет пуритан»). С другой стороны, в «Опера» влияние Россини практически сошло на нет; более того, почти все его французские оперы ушли из репертуара к тому вечеру, когда состоялось сенсационное выступление Дюпре в роли Арнольда, благодаря которому «Вильгельм Телль» сохранился в репертуаре. У многих французских любителей оперы вызывало негодование отношение дирекции «Опера» к произведениям Россини.

23 сентября 1835 года Беллини умер в Пюто при столь непонятных обстоятельствах, что сразу же возникли необоснованные слухи, будто бы его отравили. 3 октября Россини, который относился с большой симпатией и покровительствовал тщеславному и высокомерному молодому сицилийскому гению и приложил значительные усилия для того, чтобы привести в порядок его имущественные дела, написал их другу Филиппо Сантоканале в Палермо: «С печальным удовлетворением сообщаю вам, что похороны нашего покойного друга сопровождались выражением всеобщей любви, проявлением чрезвычайно большой заботы со стороны всех артистов и с пышностью, достойной короля; хор в двести голосов исполнил заупокойную мессу, к хору присоединились ведущие солисты; после мессы они отправились на кладбище (где тело бедного Беллини будет покоиться до тех пор, пока не будут предприняты все необходимые меры); кортеж сопровождал военный оркестр в составе ста двадцати музыкантов; каждые десять минут раздавался удар тамтама, и уверяю вас, такая масса народа, печаль, отражавшаяся на всех лицах, производила неописуемое впечатление; я не в силах выразить, какой огромной любовью пользовался наш бедный друг. Сейчас я в постели, полумертвый; не стану скрывать от вас, мне очень хотелось присутствовать при том, как последнее слово будет произнесено у могилы Беллини, а так как погода была ужасная, весь день шел дождь, хотя это никого не отпугнуло, даже меня, ведь я уже несколько дней неважно себя чувствовал, то, что я оставался в течение трех часов в грязи и под дождем, плохо отразилось на моем здоровье...»

Церемония, состоявшаяся в Доме инвалидов, своей пышностью превзошла описание Россини. Хабенек дирижировал хором в 350 певцов; солировали Николай Иванов, Лаблаш, Рубини и Тамбурини; среди поддерживающих концы покрова во

время похоронной процессии были не только Карафа, Паэр и Россини, но и семидесятипятилетний Керубини. Беллини был похоронен на Пер-Лашез, где через год был установлен памятник. Только в 1876 году его останки перевезли на его родину в Катанию, где теперь главный парк носит его имя, а дом, в котором он родился, превращен в музей, посвященный его жизни и музыке.

9 апреля 1836 года в Вене новый второй импресарио «Кернтнертортеатра» Карло Балоккино вручил миланскому банкиру Феличе Куинтерио письмо с просьбой доставить его Россини в Париж: «Я не устаю умолять вас сообщить мне, не испытываете ли вы желания написать музыку для новой оперы, которая будет использована для весеннего сезона 1837 года в Государственном королевском придворном «Кернтнертортеатре». Автор либретто и тема будут отобраны с вашего согласия, и контракт будет подписан с лучшими певцами. А главное, не упущу возможности сказать, что высшая венская знать встретит вас с распростертыми объятиями и что мой партнер синьор [Бартоломео] Мерелли придет в полный восторг, если ему предоставится счастливая возможность сообщить в наших театральных объявлениях о том, что первый маэстро музыки, уникальный талант, приедет и увенчает своим творчеством наши усилия по укреплению нашего предприятия. Я не говорю об оплате вашего выдающегося труда, не сомневаясь, что вы сами захотите установить справедливую сумму, под которой я подразумеваю приемлемую для сегодняшнего состояния театра». Похоже, что ответ Россини, который, безусловно, был отрицательным, не сохранился. Почти семь лет прошло со времени премьеры «Вильгельма Телля», но сочинение опер и неизбежно сопутствующие этому обстоятельства не привлекали его.

Вопрос с ежегодной рентой был решен в пользу Россини, и у него не было больше причин задерживаться в Париже: он мог продолжать заниматься делами театра «Итальен» и по почте, от «Опера» же он больше ничего не ждал и не хотел. Россини собирался вернуться в Болонью, когда его друг банкир Лионель де Ротшильд пригласил его с собой в путешествие в Бельгию и по рейнским землям в июне 1836 года. В своем письме от 26 июня Эмилио Лупу Россини сообщает: «Я совершил путешествие во Франкфурт, проехав через Брюссель, Антверпен, Экс-ла-Шапель, Кельн, Кобленц, Майнц и т. д., и уверяю вас, в мире нет ничего прекраснее, чем берега Рейна. Какая роскошь, какая растительность, какие соборы, какие предметы старины! Я уже не говорю о картинах Рубенса и Ван Дейка, так как мне

понадобилось бы страниц двадцать, чтобы описать их огромное количество и несравненную красоту. Я по-настоящему очень доволен этим маленьким путешествием, конечная цель которого присутствовать во Франкфурте на свадьбе моего дорогого друга Лионеля Ротшильда» [17] .

Сначала Россини остановился в Брюсселе, здесь в честь него местный оперный оркестр устроил импровизированный концерт около гостиницы; затем последовал концерт членов местной Филармонической академии, провозгласившей его своим почетным членом. Он посетил Антверпен и поездом вернулся в Брюссель. Этот опыт так сильно расстроил ему нервы, что никогда уже больше его не удавалось убедить воспользоваться железной дорогой; говорят, он несколько дней после поездки страдал от расстройства нервов. По возвращении в Брюссель его представили королю Бельгии Леопольду I, с которым он познакомился в Лондоне в 1824 году и который произвел его в кавалеры бельгийского ордена. В Льеже его встретили еще более экспансивно, чем в Брюсселе: местная газета утверждала, что весь город был украшен, и серенады Россини исполнили оркестр, военный оркестр и певцы оперы.

Во Франкфурте также торжественно отпраздновали приезд Россини. В его честь был устроен роскошный банкет в «Майн-Люст», где он услышал молитву пилигримов из оперы «Граф Ори», исполненную в форме вокального квартета на стихи, прославляющие его; в конце пира среди тостов и одобрительных возгласов прозвучала перегруженная комплиментами, способная повергнуть в смущение речь. Переводил для Россини Фердинанд Рис. Провозглашались тосты за немецких композиторов, включая Гиллера, Мендельсона, Риса, Якоба Розенхайна и Алоиса Шмитта. С помощью Риса Россини сказал: «Я на всю жизнь сохраню в своей памяти этот теплый прием, но главное, что я могу хранить его в своем сердце». Он оставался во Франкфурте неделю. Гиллер впоследствии рассказал об ужине, устроенном в его доме, во время которого каждый из присутствовавших делал Россини комплименты, и один виртуоз за другим исполняли фрагменты сонат, ноктюрны и вариации по мотивам «Вильгельма Телля», при этом все потели от нестерпимой жары, установившейся в городе. Только Россини, по словам Гиллера, оставался спокойным, всем улыбался и говорил всем что-нибудь приятное.

Здесь же у Гиллера Россини познакомился с Мендельсоном, только что приехавшим во Франкфурт, проведя ночь в дилижансе, – по этой причине Россини, страстно желавший послушать, как тот играет на фортепьяно, предложил отложить это удовольствие на следующий день. «Я был изумлен, – пишет

Гиллер, – увидев, как Феликс подчиняется дружелюбным требованиям Россини, когда, сидя рядом с фортепьяно, он высказывал свои наблюдения и критические замечания в таких выражениях, что каждому становилось понятно, что в нем говорит не только ум, но и сердце». Сорокачетырехлетний Россини и двадцатисемилетний Мендельсон встречались еще несколько раз в последующие дни, и принятая на себя Россини роль старшего по возрасту и всемирно известного композитора немного раздражала молодого человека. Однажды, плавая в Майне с Гиллером, Мендельсон сказал:

– Если ваш Россини сделает мне еще хоть одно замечание, подобное тому, которое сделал сегодня утром, я больше не буду ему играть.

– А что он вам сказал? – спросил Гиллер.

– Вы прекрасно слышали.

– Вовсе нет. Он сидел ближе к вам.

– Вы хотите сказать, что не понимаете по-французски?

– Нет, понимаю, – ответил Гиллер.

– Когда я играл этюд, он пробормотал сквозь зубы: «Это здорово напоминает сонаты Скарлатти».

– Не вижу ничего обидного в этом замечании.

– Тем не менее... – сердито бросил Мендельсон.

Когда молодые люди прощались, Мендельсон спросил:

– Итак, ты считаешь, что мне стоит еще встретиться с Россини?

– Непременно.

– Что ж, пусть так и будет! Тогда до завтра, ради любви к Россини.

В письме из Франкфурта от 14 июля 1836 года Мендельсон рассказывает своей матери и сестре Ребекке: «Вчера утром я отправился к Гиллеру, и можете себе представить, кого я там встретил? Россини, большого и толстого, пребывающего в самом добродушном и веселом настроении! По правде говоря, я знаю не много людей, которые могут быть такими воодушевленными и забавными, как Россини, когда он того пожелает. Мы только и делали, что смеялись. Я пообещал, что община Святой Цецилии исполнит для него «Мессу си-минор» и другие произведения Баха; было бы хорошо, если бы Россини стал поклонником Баха. Но он придерживается мнения, что в каждой стране свои обычаи, и говорит: с волками жить – по-волчьи выть. Он утверждает, будто в восторге от Германии, и рассказывает, что, если вечером оказывается на Рейне и ему дают меню вин, официанту приходится потом провожать его до комнаты, иначе он никогда ее не найдет. О Париже и тамошних музыкантах, а также о себе

самом и своих произведениях он рассказывает самые забавные и потешные вещи, а ко всем присутствующим демонстрирует беспредельное уважение, так что ему можно было бы поверить, если не иметь глаз и не видеть его хитрого лица. Но ум, живость, отшлифованность каждого слова... Тот, кто не считает его гением, должен хоть раз послушать его, и он тотчас же изменит мнение».

Гиллер пишет, что в 1855 году в Трувилле Россини «описал хорошее исполнение его [Мендельсона] октета, которое слышал во Флоренции, и мне пришлось с очень способной пианисткой из Парижа, мадам Пфайфер, оказавшейся тогда в Трувилле, сыграть ему в четыре руки симфонию ля-минор. «С каким изяществом, с какой смелостью умел Мендельсон разрабатывать самый маленький мотив, – сказал после этого Россини. – Как случилось, что он не написал ни одной оперы? [18] Неужели он не получал предложений от всех театров?» Когда Гиллер объяснил ему, что ни один немецкий директор театра никогда не подумает о том, чтобы заказать оперу, Россини заметил: «Но если не поощрять молодые таланты, если им не предоставлять возможности накопить опыт, то ничего не получится». Гиллер ответил, что немецкие композиторы отдают предпочтение инструментальной музыке. «Они обычно начинают с инструментальной музыки, согласился Россини, – возможно, это мешает им впоследствии приспособиться к требованиям вокальной музыки. Им требуется усилие, чтобы писать проще, тогда как итальянским композиторам трудно не быть тривиальными».

16 августа 1836 года Россини был в Баварии, возможно, проходил там короткий курс лечения. Вернувшись во Францию, он завершил работу по приведению в порядок своих дел на время длительного отсутствия. 24 октября он выехал в Болонью, проехав через Турин, Милан и (9 ноября) Мантую. Он посылал сообщения о своем путешествии Северини в театр «Итальен». «Ревю мюзикаль» отмечает: «Прославленный пезарский лебедь уехал в Италию: он хочет повидать отца, слишком пожилого, чтобы совершить подобное путешествие. Пусть прекрасные небеса Италии снова вдохновят его; может, великий композитор вскоре привезет с собой еще один шедевр для «Опера» или для театра «Итальен»!»

Автор статьи явно не имел ни малейшего представления о том, с каким возмущением относился Россини к судьбе своих опер в «Опера», где его долю составили всего лишь второй акт «Вильгельма Телля» и третий акт «Моисея», но где не скупились ни на какие расходы, чтобы гарантировать небывалый успех операм Мейербера – «Роберту-Дьяволу» (21 ноября 1831 года) и «Гугенотам» (первое исполнение 29 февраля 1836 года, в сорок

четвертый день рождения Россини). Россини явно не имел намерения сочинять новую оперу. Однако в сентябре 1885 года поэт-либреттист Акилле де Лозьере написал, будто Россини сказал ему, что взялся бы снова за написание оперы, если бы ему предложили хорошее либретто о Жанне д'Арк или Ребекке («Айвенго»); возможно, Россини имел в виду годы вскоре после 1829-го.

Россини вернулся в Болонью 23 ноября 1836 года. В письме из Кастеназо он рассказал Северини, как его «чествовали в Милане и Болонье – сонеты, оды и т. д. в честь моего возвращения. В Милане я купил экипажи и лошадей и чувствую себя совершенно счастливым здесь, за городом». 28 ноября он пишет Северини: «Я нашел своего отца в добром здравии. Он очень рад, как вы легко можете себе представить, встрече со мной. Моя жена здорова и ведет себя вполне разумно [очевидно, Россини уже обсудил с Изабеллой условия официального развода]. Они оба посылают вам миллион самых нежных пожеланий... Благодарю вас за дружбу по отношению к Олимпии; она мне об этом много писала, и я всегда буду благодарен за все, что вы делаете для нее... Уверяю вас, что я ощущаю величайшее равнодушие по поводу того, что покинул столицу мира... Единственная потеря, которую я ощущаю, это вы и Олимпия; но, надеюсь, время все расставит на свои места... Обнимите Олимпию...»

Олимпия постоянно пребывала в мыслях Россини. В одном письме к Северини он напишет: «Если увидите Олимпию, передайте ей от меня самый нежный привет»; в другом: «Просьба к синьору Северини давать Олимпии билеты каждый раз, когда будут исполняться отрывки из опер Россини». Или: «Если увидите Олимпию, обнимите ее за меня, а если она нуждается в совете или помощи, умоляю вас помочь ей». Присутствие Изабеллы не могло компенсировать отсутствие любящей, нетребовательной, заботливой Олимпии. Через несколько месяцев Россини завершит формальный развод с Изабеллой и пригласит Олимпию жить в Болонью.

26 февраля 1837 года Алессандро Ланари, импресарио театра «Фениче» в Венеции, написал Россини из Флоренции с предложением дать на открытии отреставрированного «Фениче», разрушенного пожаром 13 декабря 1836 года, «Вильгельма Телля». Россини так ответил из Болоньи: «Отвечаю на ваше письмо, в котором вы предлагаете мне приехать в Венецию и поставить «Вильгельма Телля»... Я весьма польщен любезным приглашением, но, поскольку я точно не знаю, где буду находиться в это время, мне трудно принять на себя такие

обязательства. К тому же я считаю, что «Вильгельм Телль» не слишком удачный выбор для открытия нового театра; музыка меланхолического оттенка, крестьяне, горы, несчастья и т. д. и т. д. плохо ассоциируются с открытием «Фениче»...» [19] В действительности Россини хотел только одного: чтобы его оставили в покое в Болонье и предоставили возможность ничего не делать, во всяком случае ничего, связанного с импресарио, либреттистами, певцами и со всем прочим, что имеет отношение к оперной сцене.

# Глава 12
# 1837 – 1842

К январю 1837 года как в Париже, так и в Болонье планы по поводу переезда Олимпии Пелиссье из ее родного города к Россини были почти завершены. 26 января датировано ее завещание, подписанное ее официальным полным именем Олимпия Луиза Александрина Дескюйе; она оставила его у своего друга Эктора Кувера. Олимпия возложила на него ответственность за свои вклады, поручив ему пересылать ее ежегодный доход от них Россини, своему единственному наследнику. Завещание обеспечивало ее мать («мадам Пелиссье, урожденную Дескюйе»), которая должна была получать по 5000 франков ежегодно, ее сестру Огюстину Клюрель и ее детей, а также ее невестку («мадам Пелиссье») и ее детей. Олимпия также планировала свои похороны: «Россини решит, заслужу ли я своим поведением честь покоиться рядом с ним, когда придет время. Мое последнее желание – быть похороненной рядом с его матерью; если Россини не будет возражать, пусть будет куплен участок земли навечно, чтобы моя мать могла покоиться рядом со мной». Ее точные указания по поводу того, где должно покоиться ее тело, причинят много трудностей более чем сорок лет спустя, когда возникнет план перевезти останки Россини с кладбища Пер-Лашез в Санта-Кроче во Флоренцию.

Тем временем в Болонье Россини завершал официальный развод с Изабеллой. 5 февраля 1837 года в письме Северини он объясняет свой запоздалый ответ тем, что занят обсуждением официального договора: «...она будет вести хозяйство отдельно от меня; я все организовал превосходно, теперь все настроены против нее из-за ее бесконечных безумных поступков». Первоначально намереваясь продолжать жить в палаццо на Страда-Маджоре, в январе 1837 года он купил прилегающее здание на другой улице; в феврале он приобрел у своего друга маркиза Сампьери каретный сарай, над которым располагались комнаты. Его решение избавиться от этого комплекса зданий, принятое им в мае 1839 года, возможно, было случайным. Коррадо Риччи предполагает, что оно было вызвано неприятным чувством от того, что эти здания покупались, переделывались и редекорировались для роскошной жизни с Изабеллой. Другие исследователи предполагают, что после смерти отца, последовавшей в апреле 1839 года, он мог просто чувствовать там грусть и одиночество.

Эдуард Робер сообщил в письме Россини, что Олимпия выехала в Париж в своем «экипаже-развалюхе», перегруженном огромным количеством коробок и узлов, где лежало «помимо всего прочего столовое белье, самая тяжелая вещь на свете». По дороге в Болонью Олимпия написала Куверу из Турина, описывая крайние неудобства переезда из Шамбери в Турин во время ее зимнего путешествия (ее очень напугала снежная буря на перевале Ченис). 8 марта 1837 года она написала Куверу из Болоньи, куда приехала десять дней назад. В письме, касавшемся главным образом финансовых подробностей, прорывались и характерные для нее беспорядочные изречения:

«Россини не хочет, чтобы я оказалась в Болонье в двусмысленном положении. Он желает добиться для меня положения, равного с его женой, и, не навязывая меня мадам Россини и обществу, он разрешил проблему настолько хорошо, что друзья мадам убедили, что для нее же будет лучше удержать мужа рядом, чем прогнать его навсегда. Она поняла, что не сможет разорвать нашу связь, как бы ни хотела этого; а так как Россини никогда не переставал пользоваться с ее стороны уважением и признанием, теперь ей придется принести ради своего мужа жертву, которую женщины обычно отказываются приносить, – она должна принять меня в своем доме как свершившийся факт. Приехав и узнав, что все организовано подобным образом, я отправилась к мадам Россини, которую сочла приятной и искренней; и она осталась мною довольна в тот момент, мой дорогой Кувер, хотя я бежала бы из Болоньи, если бы осмелилась. Я знаю Россини; если его жена даже не слишком хороша, я готова пожертвовать собой ради соблюдения приличий». Олимпия, очевидно, имеет в виду, что примирилась с тем, что ей пришлось жить одной. Россини счел невозможным, чтобы она жила с ним в одном доме в Болонье, и в течение девяти лет до их свадьбы она жила отдельно, трижды меняя адреса.

Следующие слова Олимпии из письма от 8 марта 1837 года «Бог уже давно дал мне силы видеть в Россини только друга» могут означать, что она не была тогда любовницей Россини (что кажется вполне вероятным ввиду болезни Россини) или же что она понимала, что не сможет стать второй синьорой Россини в стране, где не существовало разводов. Олимпия продолжает: «…и так как ничто не может изменить природу наших теперешних отношений, надеюсь, что я смогу найти компенсацию в новом положении, которое обеспечит мне Россини; его дружба и покровительство утешат меня в некоторой потере самоуважения, на которую мне пришлось пойти ради его спокойствия. Сегодня, мой дорогой Кувер, у меня нет никакой *arrière-pensée*[58] по поводу

Россини, который ведет себя так благородно по отношению ко мне...»

12 марта Россини пишет Карло Северини: «Олимпия приглашена завтра на ленч к мадам Россини; скажи об этом [Эдуарду] Роберу, он придет в восторг». Пять дней спустя он сообщает Северини: «Олимпия завтракала на днях с мадам Россини, которая отнеслась к ней очень дружелюбно, все идет хорошо». 29 марта, по-прежнему информируя Северини, он пишет: «Изабелла, *papà* и Олимпия посылают тебе тысячу приветов; последнюю повсюду хорошо принимают, и Изабелла ведет себя превосходно в этой деликатной ситуации».

Дзанолини (который, по словам Коррадо Риччи, «досконально знает предмет», но «говорит слишком мало») так пишет относительно конфронтации Изабеллы-Олимпии: «После приезда Олимпии Изабелла настойчиво потребовала, чтобы Россини привез ее [Олимпию] в Кастеназо [в действительности встреча, скорее всего, произошла в зимней резиденции в Болонье]. Изабелла и Олимпия познакомились, в течение короткого периода времени часто посещали друг друга, с интересом общались и, казалось, испытывали друг к другу искренние дружеские чувства; позже этот *ignis fatuus*[59] угас из-за недостатка воздуха; однажды они расстались в гневе друг на друга и больше никогда не встречались».

Со временем Олимпия стала воспринимать свою жизнь в Италии спокойно и даже с удовольствием, она попросила Кувера ликвидировать ее парижские капиталовложения, сдать ее квартиру, продать все ненужное и освободить себя от дальнейшей ответственности за имущество, переведя ее денежные средства Россини. Но прежде чем прийти к такому состоянию, ей пришлось испытать болезненные дни привыкания. Например, в апреле 1837 года она писала Куверу в своей обычной напряженной манере:

«[Россини] выполняет все мои капризы, но [говорит], что если я уеду из Болоньи, то никогда не услышу о нем снова, и, если даже буду плакать, он не станет думать обо мне, так как поймет, что я не создана для того достойного положения, которое он готовит для меня. Когда я была не в состоянии ответить, я умоляла его избавить меня от проявлений его гнева, я напоминала об обещаниях, которые он давал мне в Париже: что если я не буду счастлива в Болонье, то он поселит меня в Милане или Флоренции, [и говорила] что жертвы, которые я должна приносить, чтобы соответствовать достойному положению, выше моих моральных сил, так что он не имеет права критиковать меня, так как я ищу счастья по моим собственным вкусам...» Может ли это последнее означать, что Олимпия, привыкшая к

регулярному сексуальному удовлетворению, не получая его от Россини, развлекалась с другими мужчинами?

Олимпия продолжает: «...мне наскучило его окружение в Париже, и все, что мне нужно купить, необходимо для того, чтобы облегчить страдания, нанесенные моему чувству собственного достоинства. Я сказала, что я пожертвовала бы даже отцом небесным, чтобы посвятить всю свою жизнь ему, но хочу уехать; должна отметить с глубоким чувством благодарности к маэстро, что после непродолжительного размышления он стал ко мне лучше относиться, думаю, он понял, что мое мрачное душевное состояние заслуживает более снисходительного отношения. Теперь он относится ко мне лучше, чем когда-либо прежде. Он пообещал мне, что, если в течение года я не стану совершенно счастлива, мы обоснуемся в той части Италии, которая мне больше всего подойдет, [и сказал] что я должна предоставить ему возможность сделать меня счастливой в моем понимании слова...»

В городе такой величины, как Болонья, подобный треугольник не мог быть приятен ни Россини, ни Изабелле, ни Олимпии, но особенно был труден для престарелого Джузеппе Россини. Однако в сентябре 1837 был подписан акт, подтверждающий официальный развод Россини с Изабеллой. По их брачному контракту 1822 года она закрепила за ним полный доход от ее имения и половину своей собственности, она сохранила за собой собственность и кредиты в Сицилии, а также землю и виллу Кастеназо, приблизительно оцененную в 40 000 римских скуди (около 126 000 долларов). Теперь Россини, в свою очередь, назначил ей из дохода ежемесячную сумму в 150 скуди (немногим более 470 долларов), оставил в ее полное распоряжение Кастеназо и сумму, покрывающую расходы на зимнюю квартиру в Болонье.

Когда все необходимые распоряжения были сделаны, Россини взял Олимпию в Милан в начале ноября, чтобы провести там пять месяцев. Приехав туда 9 ноября, они поселились в палаццо Канту на Понте Сан-Дамиано. 28 ноября Россини писал Северини: «Здесь в Милане я веду блестящий образ жизни – каждую пятницу устраиваю в своем доме музыкальные вечера. У меня красивая квартира, и каждый хочет посещать эти вечеринки, здесь хорошо проводят время, вкусно едят и много говорят о тебе. Я проведу здесь всю зиму и вернусь в Болонью в конце марта...» В постскриптуме он добавляет: «Театр «Ла Скала» просто невыносим; предчувствую, что не пойду на два представления во время зимнего сезона» [1] .

26 декабря 1837 года Россини написал Антонио Дзоболи в

Болонью: «Милан – город со множеством развлечений, и жизнь здесь довольно приятна. Мои музыкальные вечера произвели своего рода сенсацию… Любители, певцы, артисты – все поют хором; у меня около сорока голосов для хора, не считая партий соло. В следующую пятницу будет петь мадам Паста [2] . Как можете себе представить, это считается экстраординарной новостью, так как она не хочет петь ни в одном другом доме. Ко мне приходят все артисты из театров, которые сражаются за право петь и стараются предотвратить участие новых приверженцев. Самые известные люди посещают мои вечера. Олимпия успешно оказывает им надлежащие почести, и мы со всем замечательно справляемся». Эти миланские вечера, состоявшиеся зимой 1837/38 года, стали первыми репетициями для устраиваемых Россини позже в Париже субботних вечеров.

В ночь с 14 на 15 января 1838 года, через два часа после исполнения «Дон Жуана», огонь уничтожил зал «Фавар», где размещался тогда театр «Итальен» в Париже. Огонь поднялся до кладовой, где хранились декорации, и за час опустошил все здание (и уничтожил большое собрание нот, которое оставил здесь Россини). Карло Северини, живший в этом здании (в котором останавливался и Россини), спасаясь от пламени, спрыгнул с высоты пятнадцати футов. Приземлившись на груду камней, он сломал позвоночник и почти сразу же умер. Узнав об этом из газет, Россини был убит горем. Его друг посетил Италию менее чем за год до этого и приобрел неподалеку от Болоньи участок земли (который Россини прозвал Северинианой), где собирался построить дом, чтобы поселиться. По правде говоря, он не собирался возвращаться в Париж, но второй импресарио Эдуард Робер уговорил его вернуться, после чего вступил в переписку с Россини, сообщая ему новости и сплетни: с Рубини снова все в порядке, Фанни Таккинарди-Персиани, холодно принятая во время своего парижского дебюта, пользуется все большей симпатией со стороны зрителей «Итальен»; он видел мать Олимпии, которая чувствует себя хорошо. Россини не только оплакивал потерю близкого друга, но также исчезновение ближайшего связующего звена с Францией.

Робер, оставшийся единственным директором театра «Итальен», не только был поставлен в чрезвычайно затруднительное положение разрушением зала «Фавар» и гибелью Северини, но и сам получил значительные ожоги во время пожара. Россини, чьими делами в Париже занимался Северини, которому он был должен большую сумму денег, сразу же выплатил ее Роберу, чьи денежные средства оказались для него недоступными, поскольку счет театра «Итальен» во

французском банке был на имя Северини, а финансовое положение самого Робера не было урегулировано. Россини пишет Роберу подробное письмо, внося предложения, обсуждая финансовые и другие проблемы, и сообщает, что написал два письма влиятельным лицам в Париже относительно будущего театра «Итальен». 24 февраля Робер (которому удалось перевести «Итальен» в зал «Вантадур») сообщил Россини, что репертуар из четырех предложенных опер постоянно пользуется успехом. Он включает «Лючию ди Ламермур» с Фанни Таккинарди-Персиани и Рубини. В тот день, когда Робер писал свое письмо, должны были показать первую новую постановку сезона, оперу Доницетти «Паризина».

«В целом все идет хорошо, – добавляет Робер, – кроме меня самого, так как я вынужден оставаться в постели. Я слишком рано хотел встать, раны на моей ноге снова открылись, и теперь мне придется оставаться в постели еще пятнадцать дней... Ах, дорогой маэстро, вас нет здесь! Как ценны для меня ваши добрые советы, ваша мудрость! Если вы не приедете, то по крайней мере напишите мне, умоляю вас. С нетерпением жду вашего ответа». Россини не приехал в Париж. Робера продолжали преследовать неприятности. Ему снова пришлось перевозить «Итальен», на этот раз из зала «Вантадур» в «Одеон». В конце сезона 1839 года он отказался от директорства, и его временно сменил на посту Луи Виардо (который в следующем году женится на сестре Малибран, Полине Гарсия).

17 февраля 1838 года в театре «Ре» в Милане состоялось любопытное представление под названием «Россиниана в Париже». Стихи написал Джамбаттиста Савон, а музыку из нескольких опер Россини скомпоновал тенор Антонио Ронци. Посетили ли Россини и Олимпия эту пародию на водевиль Скриба 1835 года «Россини в Париже», неизвестно. 10 марта Франц Лист датирует в Милане хронику для «Ревю э газетт мюзикаль», парижского периодического издания Мориса Шлезингера, постоянно настроенного против Россини: «Россини, вернувшийся в Милан, на сцену своей ранней юности, столь бурной, полной любовных приключений и безумных наслаждений, – так вот, Россини, ставший богатым, ленивым и знаменитым, открыл двери дома перед своими соотечественниками, и всю зиму представители общества в огромных количествах заполняли его салоны, спеша выразить свое почтение величайшей славе Италии. Окруженный толпой юных дилетантов, маэстро с удовольствием принялся обучать их сочинительству, и профессионалы, и любители сочли для себя большой честью дружески объединиться в его концертах. Не

много существует городов в Европе, где музыка культивировалась бы так же, как в миланском обществе. Россини справедливо заметил, что мы, артисты, можем проявить себя наилучшим образом в таких соревнованиях, как здесь. Рядом с мадам Паста вы можете увидеть двух юных девочек Бранка [3] , с голосами столь же свежими, как и их личики, а кроме того, Нурри, графа Помпео Бельджойозо и его кузена Тонино [4] , которому могли бы позавидовать Тамбурини и Иванов».

В 1882 году Эмилия Бранка Романи опубликовала биографию своего мужа Феличе Романи, умершего в 1877 году. Она страстно защищала Романи от всех обвинений, хотя некоторые из них были вполне справедливыми. Ее книги не во всем заслуживают доверия, но ее картины музыкальной жизни Милана 1837-1838 годов (когда она была, по словам Листа, одной из «двух юных девочек Бранка») и роль в ней Россини описаны с достоверностью очевидицы. «Это был достопамятный год для *bell'arte*[60] Милана, – пишет она. – Россини был живым, веселым и был готов с жаром сочинять музыку. Самые изысканные представители светского общества оспаривали его друг у друга: каждый хотел... развлечь его, услышать его голос, выпить за него, получить его совет. И на первом месте среди них всех была семья Бранка, которая 19 декабря [1837 года] дала музыкальный вечер в честь живого гения гармонии с участием самых знаменитых артистов, писателей и прочих выдающихся личностей. Исполнявшаяся вокальная и инструментальная музыка была подобрана с самым совершенным вкусом; и сам прославленный Россини, к величайшему волнению дам, сидел за фортепьяно, руководя исполнением вдохновенных мелодий, которые сам вызвал к жизни; в заключение прозвучало в концертном исполнении произведение, написанное великим мастером в возрасте всего лишь четырнадцати лет, и его прослушали с таким восхищением, нашли в нем столько красот, что казалось, будто впервые слушают знаменитый квартет из «Деметрио и Полибио».

О том, что не все шло благополучно у Россини и Олимпии этой миланской зимой, свидетельствуют воспоминания любовницы Листа, графини д'Агу, хотя на ее свидетельства, так же как и на свидетельства Эмилии Бранка, не всегда можно полагаться. Она утверждает, что Россини пытался ввести Олимпию в высшее миланское общество с помощью музыкальных вечеров, в которых предоставил ей главенствующую роль, но будто бы ни одна респектабельная женщина не посещала их. Однако Лист писал графине (находившейся тогда в Комо) из Милана: «Я в наилучших отношениях с Россини и мадемуазель Пелиссье, как тебе известно, она мне очень нравится». Может,

графиня ревновала к Олимпии? По возвращении из Комо графиня ожидала, что Россини представит ей Олимпию, но замечает, что «вместо этого они оба затаились и после первого десятиминутного визита Россини больше ко мне не показывался». Возможно, Россини или Олимпии не понравилась графиня д'Агу (она многим не нравилась). Любопытно заметить, что ее юридическое и общественное положение не слишком отличалось от положения Олимпии: она не была замужем за Листом, от которого у нее были две дочери (одна из которых будущая Козима Вагнер), а в 1839 году появится еще и сын.

Россини испытывал искушение остаться среди космополитических, музыкальных лестных приманок Милана и после первоначально намеченного срока возвращения в Болонью. Но его престарелый отец принялся настойчиво звать его домой. Они с Олимпией вернулись в Болонью после 30 марта 1838 года, но Россини снова вернется в Милан в будущем сентябре, чтобы вместе с Паста участвовать в качестве почетных гостей на большом музыкальном вечере, устроенном Меттернихом.

В январе 1839 года члены комиссии, призванной определить пути возрождения пришедшего в упадок Болонского музыкального лицея, предложили назначить бывшего питомца лицея Россини его постоянным консультантом. Предложение было единодушно одобрено и передано Россини. Он не согласился на него тотчас же: он очень плохо себя чувствовал, и вселяющее тревогу состояние здоровья его престарелого отца в значительной мере усугубляло его все возраставшую депрессию. Многие письма, написанные Олимпией в период с 1839-го по 1843 год, свидетельствуют о его чрезмерной чувствительности и физических страданиях. Они подтверждают предположение, что отчет врача о состоянии его здоровья, написанный, по всей вероятности, в феврале 1842 года для Олимпии, чтобы отправить его в Париж, относится главным образом к началу 1839 года. Речь идет об уретрите, которым в течение длительного времени страдал Россини; этого факта самого по себе достаточно, чтобы объяснить часто охватывавшее его без видимой причины мрачное отчаяние, напоминавшее собой зарождающееся безумие.

Джузеппе Россини, отметивший свой восьмидесятый день рождения 3 ноября 1838 года, умер 29 апреля 1839-го. Его сын тяжело пережил потерю этого человека, с которым более сорока лет поддерживал близкие теплые отношения. Когда его друг Агуадо узнал о той прострации, в которую впал Россини после смерти Джузеппе, он написал ему и радушно предложил остановиться в своем роскошном парижском особняке. «Ревю э газетт мюзикаль» под № 23 от 1839 года объявила о скором

возвращении Россини в Париж. Однако наблюдавшие за ним врачи запретили ему предпринимать поездку во Францию, да Россини, по-видимому, и сам испытывал мало желания ехать туда. Примерно в это время Россини написал неустановленному другу:

«Я потерял все самое дорогое, что только имел на земле; лишенный иллюзий, лишенный будущего, представь себе, как я провожу время! Мой врач хочет, чтобы я поехал в Неаполь принимать там грязевые ванны, морские ванны и еще один курс лечебных отваров. Я пережил такую тяжелую зиму, что должен решиться на эту поездку, – поездку, которая при других обстоятельствах была бы для меня восхитительной, но в том состоянии печали, в котором я сейчас пребываю, оставит меня совершенно равнодушным. Может, по крайней мере, я излечусь от болезни желез и избавлюсь от болей в сочленениях, мучивших меня всю прошлую зиму».

28 апреля, когда отец лежал при смерти, Россини, слишком взволнованный, чтобы писать, продиктовал письмо, в котором выразил согласие занять пост постоянного почетного консультанта Болонского музыкального лицея:

«Ваше превосходительство, если с помощью длительных занятий и усердных упражнений в музыке я преуспел и чего-то стою и приобрел непостыдную (чтобы не сказать – незаслуженную) славу, я должен быть благодарен за это главным образом этому лицею. Именно здесь я научился первым начаткам этого прекрасного и трудного искусства, занимающего не последнее место в славе нашей Италии. Именно здесь я получил первые одобрительные отзывы, побудившие меня отважиться обратиться к этой рискованной профессии, которой я занимаюсь уже много лет. Следовательно, мое стремление изо всех сил трудиться на благо лицея, чтобы сохранить и приумножить его славу, – это всего лишь уплата долга. И я буду делать это с большим удовольствием и с верой, что смогу доказать не на словах, а на деле, как дорог мне этот город и какую благодарность я испытываю к школе, взлелеявшей мой талант и мою душу.

Поэтому я с восторгом принимаю почетную должность почетного консультанта специальной комиссии по преобразованию музыкального лицея и выражаю свою огромную признательность Вашему превосходительству, почтенной комиссии и уважаемым представителям общины, оказавшим мне такую честь. Да ниспошлет мне Господь милость стать каким-либо образом полезным лицею, так как сейчас я не желаю ничего так сильно, как сделаться полезным своим примером или советом

любимому городу, усыновившему меня, и закончить свою жизнь в почете здесь, где я обратился к своему божественному искусству под столь благоприятным покровительством.

С огромным уважением имею честь назвать себя покорным и преданным, *Джоакино Россини».*

Несмотря на плохое состояние здоровья, Россини нанес визит в лицей, с которым ему предстояло серьезно и долго работать. Затем 20 июня они с Олимпией выехали в Неаполь, который композитор не посещал с тех пор, как покинул его с Изабеллой десять лет назад. 23 июня они были в Риме. Затем отправились в Позиллипо, где гостили на превосходной вилле Барбаи. Через два дня после приезда Россини приехал в Неаполь, чтобы посетить Сан-Пьетро-а-Майелла, где его с восторгом приветствовали преподаватели и студенты, и ему пришлось присутствовать на устроенном в его честь концерте. Неаполитанский корреспондент «Ревю э газетт мюзикаль» явно необоснованно сообщал, будто Россини заказали написать для «Сан-Карло» четырехактную оперу-сериа под названием «Джованни ди Монферрато» на слова неаполитанского писателя Луиджи Гуарниччоли.

В письме от 11 августа 1839 года, написанном на французском языке и посланном Антонио Дзоболи из Болоньи, Олимпия напишет: «О, мой дорогой Дзоболи, вы, наверное, знаете, что Барбая – человек, обладающий беспримерной оригинальностью. У него доброе сердце, но никакого образования. В Болонье я развлеку вас рассказом о том, как этот король импресарио изумил меня». Старый друг, наверное, развлек и Россини тоже, но пребывание у Неаполитанского залива не улучшило состояния его здоровья и души. Они с Олимпией оставались в Позиллипо до начала сентября, а 11 сентября они были в Риме, где в течение двух дней он снова отказывался от всех приглашений. Импресарио театра «Балле» настойчиво приглашал его посетить представление «Семирамиды», Россини не пришел. Филармоническое общество намеревалось устроить в честь своего почетного президента чрезвычайное заседание; Россини с сожалением сообщил о невозможности своего присутствия на нем. 13 сентября после обеда у герцога ди Браччано (Торлония) Россини и Олимпия отправились экипажем в Болонью, куда прибыли 17 сентября. Он очень хотел посвятить все свое внимание лицею, фактическим директором которого стал, но его здоровье продолжало оставаться настолько плохим, что он не мог сделать этого до января 1840 года.

Продав свой палаццо на Страда-Маджоре, Россини провел свою первую зиму в Болонье в другом доме на той же улице.

Потом он переехал в дом на виа Санто-Стефано, где оставался короткий период времени, прежде чем переехать в фамильный палаццо Дельи-Антони на той же улице. После 1846 года он вернется на Страда-Маджоре и поселится тогда в палаццо, принадлежавшем его старому другу тенору Доменико Донцелли. Письма Олимпии, написанные перед поездкой в Неаполь и сразу после возвращения оттуда, однозначно отражают постепенное ухудшение состояния здоровья Россини. Она описывает, как он страдал от повышенной нервной возбудимости, ведущей к эмоциональным депрессиям. Она рассказывала Эктору Куверу, что Россини не может избавиться от последствий смерти отца, что он постоянно твердит, будто отец умер слишком рано, что он мог бы прожить по крайней мере два года еще. Если ему попадался какой-нибудь предмет, принадлежавший отцу, он мог плакать часами. «Он находится среди друзей, которые не знают, как объяснить печаль, которая, несмотря на его превосходство над окружающими, подавляет даже его себялюбие, – пишет она 13 мая 1839 года. – Он болен и не может ни спать, ни есть». 1 октября 1839 года она пишет, что лечение ваннами в Баньоли не принесло улучшения и он едва может стоять.

В середине января 1840 года Россини смог присутствовать на вступительных экзаменах в лицей и дирижировать оркестром при сопутствующих занятиях (местная газета отметила это как первое исполнение возложенных на него обязанностей). Это означало всего лишь то, что он испытывал временную передышку от своих страданий. В феврале-марте врачи сочли необходимым ввести капли масла сладкого миндаля, мальвы и камеди в его мочеиспускательный канал. Месяц спустя его состояние значительно ухудшилось. Он описывает, что появилось чувство тяжести в промежности, выделения из мочеиспускательного канала стали более обильными и включали капли крови. На промежность были поставлены пиявки, после чего произошло полное блокирование мочеиспускательного канала, причинившее ему такую боль, что хирург вынужден был ввести ему катетер на двадцать четыре часа. Некоторое время Россини к тому же страдал от зуда мошонки. У него были кровотечения, ему делали теплые ванны и давали мягкие лечебные отвары. Ничто не помогало.

Олимпия не теряла чувства равновесия и способности видеть вещи в лучшем свете. 3 марта она написала Куверу: «Мы плохо себя чувствуем… это от переедания… мы с маэстро живем для того, чтобы есть… и мы выполняем эту свою обязанность с почти религиозным благоговением». Россини подарил ей «очень элегантный маленький экипаж» и пару лошадей, она пишет, что

принимает «парижский вид», отправляясь на прогулку. После восьми лет совместной жизни с Россини ей пришлось сказать: «Меня нельзя назвать ни гордой, ни милосердной, я всего лишь толстая женщина, которая с утра до вечера занята тем, что переваривает пищу».

В сентябре 1840 года Олимпия сообщила Куверу, что состояние здоровья Россини в общем кажется неплохим, но его заболевание хроническое. Позже, в этом же году, она беспокоилась за него, а летом 1841 года написала несколько писем, в которых не распространялась слишком подробно о его физических страданиях и состоянии депрессии. Сомнительно, чтобы он мог получить большое удовольствие от болонской постановки «Вильгельма Телля» под названием «Родольфо ди Стерлинга» во второй половине 1840 года. Не слишком его порадовало и сообщение о том, что его бюст (наряду с бюстом графа Джулио Пертикари) был наконец-то установлен в фойе театра «Нуово» в Пезаро, в 1818 году занявшего место «Соле», снесенного незадолго до этого.

Характерные для Россини проблески юмора проскальзывают в его письме, написанном 13 сентября 1840 года его венецианскому другу-фармацевту Джузеппе Анчилло, которое начинается словами: «Только ты, мой дорогой друг… – и продолжается так: – Знаешь ли, чтобы доставить удовольствие моему другу [Николаю] Иванову, я переписывался с синьором Карезаной, секретарем Управления театра «Фениче», по поводу выбора партитуры оперы, в которой Иванов впервые появится. Этот выбор не легок, поскольку Иванов восхитительный певец, но имеет свои особенности. Как композитор, я с оговорками предложил «Вильгельма Телля» под названием «Родольфо ди Стерлинга», как сам Иванов уже представил его в начале октября в театре «Комунале» в Болонье. Синьор Карезана, которому я предложил свою помощь в работе над партитурой, заявил мне, что синьор Мочиниго [Мочениго] не любит, когда партитуры дают не под оригинальным названием, что партия примадонны слишком мала для мадам Деванкур [Деранкур], а это значит, что исполнение этой партитуры невозможно в Венеции, и, наконец, правительство никогда не одобрит этой партитуры. Я больше не упоминал этой оперы и не стал отвечать на убогие замечания, так как не хочу, чтобы они подумали, будто я обладаю обычной слабостью композиторов, то есть хочу видеть на сцене только свои работы. Ты же знаешь, что в своей простоте я плюю на свои работы, на публику, на управления и т. д. и т. д., но в интересах вашего театра и уже сформированной труппы невозможно найти лучшей партитуры. Себастьяно Ранкони отлично исполняет партию

Телля. В этой партии в совместном выступлении с Ивановым он имел блестящий успех во Флоренции прошедшей весной. Деванкур, которая чрезвычайно далека от роли звезды в «Фениче», вполне можно дать роль Матильды. [Дженни] Оливье будет восхитительна в роли сына, [Паоло] Амброзини превосходен в роли Вальтера, а из Иванова получился бы божественный Арнольд. Болонское либретто (которое ваше правительство не может запретить ни под каким предлогом) было мной доработано, и уверяю вас, опера идет хорошо; несколько второстепенных партий – и я гарантирую успех. Ты же, посредничающий компаньон, действуй, высказывайся, интригуй, поговори с Мочениго, выслушай Карезану, революционизируй Венецию, преуспей и приобрети, осуществив постановку «Родольфо ди Стерлинга», с уважением и любовью *Дж. Россини.*

Нельзя терять ни минуты. Понимаешь? А как много автографов!!!!» [5]

Хотя из этих переговоров ничего не вышло, в середине февраля 1841 года, когда непрекращающиеся болезни Россини стали внушать меньшую тревогу, Россини и Олимпия, взяв с собой двух слуг, отправились в Венецию и остановились в гостинице «Европа». Главной, а может, и единственной причиной этой поездки стало желание Россини помочь своему другу Винченцо Габусси (1800-1846), болонскому композитору, премьера оперы которого «Клеменца ди Валуа» должна была состояться в «Фениче» во время карнавального сезона. Возможно, благодаря присутствию Россини, поддерживавшего Габусси, неодобрительное отношение к опере было проявлено довольно мягко во время ее первого исполнения. Венеция оказалась не более благотворна для Россини, чем для Габусси. Еще до отъезда из Болоньи его стало мучить сильное расстройство желудка, и оно продолжалось в течение всего пребывания в Венеции. Когда он вернулся в Болонью, его состояние, причиной которого считали воду, которую он пил в Венеции, ухудшалось в течение трех или четырех месяцев, несмотря на отчаянные попытки положить этому конец.

К 4 марта Россини вернулся в Болонью. Некоторое время он явно оставался в неведении относительно того, что 21 марта Болонская епископальная академия организовала торжественное заседание с целью сделать его почетным членом за его работу в лицее «Комунале» [6] . А он в это время продолжал болеть, испытывая сильные мучения. В апреле в Болонью заехал знаменитый дрезденский врач Карл Густав Карус. Россини проконсультировался у него. Карус предположил, что хроническое воспаление мочеиспускательного канала было

связано с болезненным геморроем, от которого Россини тоже страдал. Он прописал длительное применение «серного цвета», смешанного с пеной винного камня, и посоветовал ставить пиявки на геморройные узлы; а в ближайшее время он рекомендовал оказывать предпочтение касторовому маслу перед солью и сказал Россини, что в подобных случаях хорошие результаты давало лечение в Мариенбаде.

Россини не поехал в Мариенбад. 9 мая 1841 года, ощущая себя достаточно сильным, чтобы посвятить время и мысли делам лицея, он пишет в Вену Донцелли и просит приобрести необходимые ноты: «Я вынужден попросить тебя кое-что срочно сделать для меня. Вот в чем дело: попроси какого-нибудь маэстро, обладающего хорошим музыкальным вкусом, подобрать произведения для кларнета соло, кларнета и фортепьяно, трио, квартеты, квинтеты, септеты и т. д. для нескольких духовых и струнных инструментов. Мне сказали, что множество блестящих произведений такого рода есть у маэстро Мендельсона; в целом проблема заключается в том, чтобы заручиться хорошим советом с точки зрения выбора и цены, с тем чтобы эти произведения могли быть использованы лицеем «Комунале». Если существуют песни на итальянском или французском языках вышеупомянутого Мендельсона для сопрано пли тенора с фортепьянным аккомпанементом, приобрети их. Я оплачу расходы и перешлю сумму через твоего агента [Андреа] Перуцци, который часто сообщает мне новости о тебе. Обращай внимание на цены произведений, которые приобретаешь; таким образом ты тоже принесешь пользу родному городу. Только пойми, что необязательно приобретать произведения исключительно маэстро Мендельсона, подойдет любой маэстро. Например, Вебер писал очень хорошие произведения и многие другие. Помоги мне составить хорошее собрание, достойное нас всех».

В июне болонские врачи решили, что Россини следует пройти курс водного лечения в Порретте в долине Рено, неподалеку от Пистойи. Они с Олимпией провели в Порретте три или четыре недели, но безрезультатно: он продолжал страдать от уретрита, выделения усилились, он так сильно потерял в весе, что даже после легких физических упражнений жаловался на слабость. Олимпия написала Куверу, что расстройство желудка усилилось и доктора не знают, что предпринять. Россини, по ее словам, «в большей мере изменился морально, чем физически, он чувствует себя абсолютно больным, общая слабость настолько велика, что он не ощущает в себе энергии двигаться». К 21 июня он, совершенно больной, снова вернулся в Болонью. Здесь летом его посетил бельгийский музыковед Франсуа Жозеф Фетис, ему было

тогда пятьдесят семь лет, и он работал над вторым изданием восьмитомной «Универсальной биографии музыкантов и общей библиографии музыки», в которое должны были войти почти десять страниц текста в две колонки, посвященного жизни и произведениям Россини. Первым результатом посещения Фетисом Болоньи стала статья, опубликованная в Париже в «Ревю э газетт мюзикаль» (№61, 1841), сообщавшая следующее:

«Россини приложил руку к возрождению Болонского музыкального лицея. Те, кто являлся свидетелем его небрежного руководства парижским театром «Итальен» в 1824 году, и те, кто припоминает его шутки по поводу нелепой должности генерального инспектора пения во Франции, навязанной ему виконтом Ларошфуко, не поверят, что он сможет помочь школе, остро нуждающейся в помощи, но Россини стал совсем другим, чем был когда-то, он превратился в серьезного человека. Он захотел принять только звание почетного директора, но не принял жалованья, хотя приходит в лицей почти каждый день. Он уделяет внимание состоянию обучения и студентам, занимается усовершенствованием обучения, присутствует на репетициях концертов и представлениях, постоянно улучшающихся благодаря его ценным советам.

К несчастью, плохое состояние здоровья не последнее обстоятельство, препятствующее его деятельности. Признаюсь, я был смертельно огорчен, когда, зайдя к нему в дом, увидел его тело истощенным, лицо состарившимся и непонятную слабость движений. Заболевание мочеиспускательного тракта, начавшееся много лет назад, стало главной причиной его депрессии; смерть отца, погрузившая его в глубочайшую печаль, в конце концов совсем сокрушила его, так как одна из характерных черт природы этого артиста – это почтительность к родителям.

Этот человек, чей знаменитый эгоизм и знаменитое равнодушие вошли в парижские поговорки, этот человек всегда был любящим сыном. Как только он услышал о болезни отца, сразу же бросился из Милана в Болонью. Когда старик умер, Россини не захотел снова заходить в то палаццо, где потерял отца. Так что палаццо, которое он украшал, не считаясь с затратами, было продано. Последствием этого несчастья стала длительная и мучительная болезнь, подвергшая его жизнь опасности пятнадцать месяцев назад, следы которой все еще видны.

Несмотря на плохое состояние своего здоровья, Россини проявляет сейчас значительно больше активности, чем тогда, когда был здоров. Летом он живет в загородном доме, который снимает неподалеку от Болоньи [вилла Корнетти, за Порта-

Кастильоне]; но почти каждое утро он ездит в город, его быстро доставляют туда красивые хорошие лошади. После непродолжительного отдыха в квартире, где он обычно живет зимой, он едет в лицей, посещает друзей и ведет дела, затем возвращается за город, где два-три раза в неделю объединяет за столом посещающих его иностранцев и некоторых преданных друзей...

Когда я приехал в его загородный дом под Болоньей, он привлек мое внимание к фортепьяно, стоявшему в салоне, и сказал: «Вы, наверное, удивлены, увидев здесь этот инструмент». «Почему же?» – спросил я его. Не отвечая на мой вопрос, он продолжал: «Этот инструмент стоит здесь не для меня; им пользуются, когда меня нет, я никогда не слышу его». На следующий день я спросил его, не ощущает ли он порой настоятельной необходимости сочинять, может, не для театра, поскольку этому препятствует состояние его здоровья, но по крайней мере для церкви, для которой, как мне кажется, он мог бы создать нечто новое; улыбнувшись, он ответил мне с некоторой долей горечи: «Для церкви! Что же, может, я тогда ученый музыкант? Я? Слава богу, я больше не занимаюсь музыкой». – «Не сомневаюсь, что желание писать вернется к вам». – «Каким образом оно может вернуться ко мне, если никогда не приходило?..»

У меня были основания предполагать, что будет нетрудно заставить его забыть свое раздражение. Разговор, на который я выше ссылался, произошел при свидетелях, за столом; но когда перед отъездом из Болоньи я оказался с ним наедине, то попытался вернуться к этому разговору, и он опять уделил мне серьезное внимание. Он снова говорил о недостаточности своего образования, что не давало ему возможности писать для церкви, и заявил, что теперь ему не хватит духу вернуться к изучению элементов фуги и контрапункта. «Послушайте меня, – сказал я, – чтобы как следует использовать теорию, человек должен впитать ее в молодости и держать наготове. Но эти формы чужды вашему мироощущению, они могут воспрепятствовать свободному потоку вашего воображения. Более того, то, что можно было сделать с ними, уже сделано. Ваша миссия не следовать путями, проложенными другими, но открывать новые. Хотя я придерживаюсь мнения, что сегодня мы очень далеки от свойств, благоприятных для церковной музыки, потому что мы вводим в нее драматический жанр. Именно по этой причине я полагаю, что вы могли бы возглавить ее, потому что никто другой, кроме вас, не смог бы сделать ее более выразительной и трогательной. Вот что вы еще можете сделать для искусства; вот благородная цель

для осени вашей карьеры».

Не могу сказать в точности, но мне кажется, что я обратил обращенного, несмотря на выдвинутые им возражения, так как в тот самый момент, когда наш разговор коснулся этого предмета, он приближался к заключению соглашения с издателем по поводу публикации своей «Стабат»...

Незавершенное образование, природная склонность шутить по любому поводу, скитальческая жизнь итальянского композитора, которая привела к тому, что он встречал множество людей, но у него не оставалось времени на настоящую дружбу, волнение, можно даже сказать, исступление жизни, полностью находящейся во власти разнообразных ощущений, – все это, вместе взятое, придавало ему вид равнодушия ко всему, которое по ошибке принимали за эгоизм. Однако теперь, вынужденный отдыхать в течение длительного времени, он стал больше задумываться, и все чувства в нем пробудились. Таким образом, когда бедные родственники Беллини, жившие в Катании, обратились к нему с просьбой собрать все то имущество, которым обладал молодой композитор в момент своей безвременной кончины, автор «Вильгельма Телля», не обращая внимания на обидные сравнения, делавшиеся тогда в Италии по поводу его собственного таланта и таланта катанца, взял на себя труд привести в порядок дела поместья стоимостью около 40 000 франков, которые он затем передал семье [Беллини]...

Должен признаться, и я никогда не скрывал этого во время своих бесед в его доме: если подлинный характер Россини неизвестен людям, то вина за это всецело лежит на нем самом, так как ему, похоже, доставляет удовольствие оговаривать себя, выражать чувства, которые он в действительности не испытывает, и он не желает брать на себя труд отрицать распространяемые о нем недостоверные истории...

Пусть скорее придет время, когда он отважится показать себя таким, какой он есть на самом деле, и тогда мир будет ошеломлен, осознав, что великий человек мог так далеко зайти в попытках умалить себя».

25 июля 1841 года «Тамп» (Париж) опубликовала сообщение о том, что герцог ди Модена хотел заказать Россини написать оперу к торжественному открытию нового оперного театра в Модене, но Россини отказался от заказа. Однако события достигли своего апогея, когда он завершил одно из своих главнейших произведений. Их начало относится к 1831 году или скорее к 1837-му. Варела, испанский прелат, которому Агуадо представил Россини в Мадриде в 1831 году, по чьему настоянию композитор совместно с Тадолини написал «Стабат матер», умер

в 1837 году. 1 декабря этого года его наследники продали рукопись Россини – Тадолини (которую они считали принадлежащей одному Россини) Оллеру Четару за 5000 реалов (приблизительно 720 долларов). 1 сентября 1841 года в Париже Четар, в свою очередь, подписал следующую купчую:

«Я, нижеподписавшийся, заявляю, что я продаю, уступаю и передаю в собственность месье Антуана Оланье, музыкального издателя, рю де-Валуа, Пале-Руайаль, 9, Париж, оригинальную партитуру «Стабат матер» Дж. Россини как приобретенную в результате законной сделки с правом распоряжаться ею везде и всегда от душеприказчиков завещания преподобного отца дона Франсиско Фернандеса Варелы, заказавшего это произведение Россини и заплатившего за него, как это изложено в испанском документе, приложенном к настоящему акту. Я заявляю, что передаю месье Оланье все права, предоставленные этим актом, датированным 1 декабря 1837 года. Настоящая продажа осуществлена посредством уплаты двух тысяч франков». Приобретя «Стабат матер», Оланье благоразумно написал Россини, чтобы осведомиться, не отдал ли он каких-то секретных распоряжений по поводу публикации, посылая рукопись Вареле. Ответ Россини был вполне определенным: «По возвращении из-за города я нашел ваше письмо, которое ждало меня четыре дня, этим и объясняется моя задержка с ответом. Вы сообщаете, что приобрели в свою собственность произведение, которое я посвятил преподобному отцу Вареле, решив для себя, что опубликую его, когда сочту это подходящим. Не углубляясь в сущность мошенничества, которое намеревались совершить в ущерб моим интересам, должен заявить вам, месье, что, если «Стабат матер» будет опубликована без моего разрешения во Франции или за границей, я имею твердое намерение решительно преследовать издателя. Более того, месье, должен сообщить вам, что в копии, которую я послал преподобному отцу, только шесть номеров написаны мною. Я поручил другу дописать то, что не мог сделать сам, поскольку был серьезно болен; а так как вы, несомненно, хороший музыкант, вам не составит труда, внимательно рассмотрев партитуру, почувствовать разницу в стилях между различными номерами. Вскоре по выздоровлении я завершил работу, и автографы новых номеров находится только у меня. Очень сожалею, месье, но не могу позволить публикацию моей «Стабат матер». Надеюсь, что мне предоставится более благоприятная возможность доказать вам свое уважение, на чем остаюсь преданный вам *Джоакино Россини».*

Это не слишком искреннее письмо трудно комментировать. Возможно, что Россини написал дополнительные номера к

«Стабат матер» «немного позже», после того, как отправил «лоскутную» партитуру Вареле; но более вероятно, что он сочинил их гораздо позже, может быть, когда услышал о том, что произошло с партитурой Варелы. Он знал о продаже рукописи наследниками Варелы до того, как получил письмо Оланье: 22 сентября 1841 года он подписал в Болонье следующий контракт с Эженом Трупена:

«Я, нижеподписавшийся Джоакино Россини, композитор, в настоящее время проживающий в Болонье в Италии, заявляю, что настоящим актом передаю все права собственности на музыку «Стабат матер», написанную в Париже в 1832 году, господам Трупена и Си, парижским музыкальным издателям. Цель этой передачи прав – публикация этого произведения в той форме, какую покупатель сочтет наиболее подходящей: с оркестровым аккомпанементом или только с фортепьянным, – во Франции и во всех других странах без исключения. Продажа осуществляется за плату в 6000 французских франков, которые должны быть выплачены 15 февраля в офисе господ *freres*[61] Ротшильдов в Париже.

Обязуюсь признать как необходимые все продажи настоящей композиции, которые могут предпринять господа Трупена и Си, и заявляю, что до сего времени я никогда и никому не предоставлял права издавать ее.

Написано в двух экземплярах для обеих сторон.

*Болонья, 22 сентября 1841 г.*

Одобряю все вышеизложенное, *Джоакино Россини».*

Честным путем приобретя «Стабат матер», Оланье отстаивал свое право. Об его действиях Россини пишет из Болоньи в письме к Трупена от 24 сентября 1841 года: «Получил ваше письмо от 16-го этого месяца и собираюсь сразу же заняться расстановкой метрономических отметок в своей «Стабат», как вы того желаете. В последнем письме, которое я получил от месье Оланье, он воспользовался копией, которой обладает, чтобы угрожать мне судебной тяжбой, утверждая, будто подарок, полученный мною от преподобного испанца, является актом продажи с моей стороны. Это меня чрезвычайно позабавило. Он также угрожает исполнить вышеупомянутую «Стабат» во время чудовищного, как он сам называет, концерта. Если действительно планируется нечто подобное, я намерен предоставить вам этим письмом полное право привлечь суд и полицию для того, чтобы предотвратить исполнение произведения, в котором только шесть номеров принадлежат мне.

С тем же курьером посылаю вам три оркестрованных мною номера; единственное, что мне остается сделать, – это послать

вам финальный хор, который вы получите на следующей неделе. Постарайтесь не слишком восхвалять достоинства моей «Стабат» в газетах, так как мы не должны допустить, чтобы нас одурачили. Посылаю вам два письма от мистера Оланье, чтобы вы знали о его намерениях, но это вам лично. Мне кажется, вам следует знать и мой ответ ему, что я никогда не подписывал контракта о продаже с преподобным Варелой, а просто посвятил «Стабат» ему, к тому же большинство номеров написал не я, и что я готов беспощадно преследовать во Франции или за границей любого издателя, который пожелает совершить мошенничество».

Дзанолини пишет, что, когда Россини заканчивал новые номера для «Стабат матер» в Болонье, к нему пришли друзья, обедавшие с ним накануне. Они спросили, что он делает. Потирая лоб, Россини ответил: «Я ищу мотивы, но в голову приходят только пирожные, трюфели и прочее подобное». «Благоразумные друзья», добавил Дзанолини, оставили его в покое.

Антуан Оланье приступил к действиям. Работая в сотрудничестве с Морисом Шлезингером, музыкальным издателем и владельцем «Ревю э газетт мюзикаль», он тайно заказал печатные формы «Стабат матер» Россини-Тадолини, изготовленные гамбургской фирмой Кранца. Трупена, узнав об этой акции, потребовал изъять печатные формы законным порядком и предъявил иск Шлезингеру и Оланье, обвинив их в фальсификации и краже, – действие, благодаря которому Россини надолго лишился симпатий со стороны «Ревю э газетт мюзикаль». Судебный процесс был долгим и ожесточенным: однажды помощник Трупена, по имени Массе, встретив Шлезингера в вестибюле суда, принялся угрожать ему и даже бить. Суд решил, что Россини, посвятив «Стабат матер» Вареле и приняв от него ценный подарок, не совершил продажу. Следовательно, он подтвердил право Россини распоряжаться своей собственностью по собственному желанию, одновременно отвергнув поспешный иск, предъявленный Трупена Шлезингеру и Олонье. В конце концов Трупена опубликует партитуру «Стабат матер», полностью принадлежащую Россини, а Оланье – шесть номеров, не появившихся в издании Трупена, поскольку были написаны не Россини, а Тадолини.

В конце октября 1841 года части «Стабат матер» были исполнены в Париже неофициально в доме Пьера Жозефа Гийома Циммермана, знаменитого пианиста и композитора. В воскресенье 31 октября ведущие журналисты и критики посетили более формальное исполнение шести номеров, возможно включавшее некоторые или все вновь сочиненные, или законченные. Трупена организовал прослушивание в частном

салоне австрийского пианиста Хенри Херца. Сольные партии исполняли Полина Виардо-Гарсия, мадам Теодор Лабарр, Алексис (Алексис Дюпон) и Жан Антуан Жюст Джеральди. Теодор Лабарр аккомпанировал на фортепьяно, Огюст Матье Пансерон возглавил хор, Нарсис Жирар – двойной квартет. Адольф Адам, представлявший «Франс мюзикаль», написал для нее отчет, ставший отчасти первым критическим анализом «Стабат матер» и одновременно первым восхваляющим ее гимном.

То, что произошло позже, описывает Эскюдье:

«После первого же неофициального прослушивания у нас не осталось никаких сомнений в успехе у публики; мы стали фанатиками этой музыки, сильными в своем убеждении. Мы отправились к Трупена и попросили его предоставить нам на три месяца исключительное право исполнения «Стабат матер» в Париже.

– Какую сумму вы мне предложите? – спросил нас месье Трупена.

– Восемь тысяч франков.

– Произведение стоило мне всего шесть тысяч; предложение мне нравится. Через час мой компаньон месье Массе придет к вам и сообщит окончательный ответ.

Месье Массе пришел вовремя. Ответ был положительным. Мы сразу же отсчитали ему восемь тысяч франков, а в обмен он вручил нам копию рукописи.

Месье Трупена с такой готовностью выполнил наше пожелание потому, что его чрезвычайно тревожили трудности публичного исполнения. И вот теперь мы, в свою очередь, стучались в двери театров и встречали только разочарование. Месье Леон Пилле, директор «Опера», ответил нам, что его театр не создан для церковной музыки и что нам следует отнести «Стабат» в Мадлен или Сен-Рош. Месье Дормуа, возглавлявший театр «Итальен», отказался сотрудничать с нами, так как не был убежден в успехе. Нам оставалось только одно: взять в аренду зал театра «Итальен», нанять за свой счет солистов, хор и оркестр. Мы не колебались.

В первую очередь было необходимо заручиться сотрудничеством ведущих актеров. Мадам Джулия Гризи и месье Марио не сразу оценили предложенную им работу и встретили наш проект довольно холодно. Только Тамбурини понял нас; просмотрев произведение в целом, он воскликнул: «Прекрасно, восхитительно! Я поговорю с мадам Гризи и Альбертацци и месье Марио; а пока вы можете полностью рассчитывать на меня». В тот же вечер месье Дормуа сообщил нам, что эти актеры будут петь в «Стабат». Мы внесли в залог сумму в шесть тысяч франков, чтобы

гарантировать оплату основных расходов, которые в итоге возросли до восьми тысяч франков. Единственное условие, которое мы поставили, был запрет пускать на репетиции людей, не имеющих отношения к театру.

На следующий день слово «Стабат» засияло огромными буквами на афише театра «Итальен». Два дня спустя хор и оркестр собрались на первую репетицию. К месье Дормуа обращались более шестисот раз с просьбами разрешить присутствовать, но ему пришлось отказать, выполняя условия нашего соглашения. В день первой репетиции в зале присутствовали только мы сами и директор театра. После интродукции артисты были поражены и не знали, как выразить свое изумление, а так как мы продолжали читать (а это было всего лишь чтение), исполнителей «Стабат» все больше и больше охватывало волнение. Квартет без сопровождения аккомпанемента, теноровая ария, *Inflammatus, Pro peccatís* вели к пику энтузиазма; в конце все смычки были прислонены к инструментам, а из глубины оркестра и хора вырвался единодушный вскрик, полный восхищения.

Слухи об этой репетиции быстро распространились, и все места на первое представление были распроданы за один день. Все хотели знать, когда состоится вторая репетиция; потребовался бы зал в четыре раза больший, чем зал «Итальен», чтобы вместить всех желающих прийти.

Но и на этот раз зал оставался совершенно пустым; таково было наше желание. Мы воздержимся от описания фанатизма, охватившего исполнителей во время второй репетиции; это было своего рода исступление.

Наконец, торжественный момент настал. «Стабат» Россини исполнили перед огромным количеством народа 7 января 1842 года в зале «Вантадур» в два часа дня.

Среди аплодисментов выкрикивали имя Россини. Произведение в целом привело публику в восторг; триумф был полным. Три номера пришлось повторить: *Inflammatus,* квартет без аккомпанемента и *Pro peccatís.* Публика покинула театр растроганная и охваченная восхищением, и это настроение вскоре охватило весь Париж.

До этого вечера театр «Итальен» под руководством месье Дормуа влачил довольно жалкое существование. «Стабат» могла вдохнуть в него новую жизнь; директор понял это и пожалел, что отказался от сотрудничества с нами. На следующий день рано утром он пришел к нам с отчаянием в душе и принялся умолять нас уступить ему права на «Стабат», которая могла бы восстановить его разрушенное состояние. Он имел возможность

отказать нам в зале для дальнейших представлений. Чувство дружбы, связывавшее нас с месье Дормуа, отмело эгоистичные планы; мы могли бы заработать сто тысяч франков, используя новый шедевр, но уступили свои права месье Дормуа, получив чистую прибыль двенадцать тысяч франков. «Стабат» исполнили четырнадцать раз в течение сезона, дирекция заработала на этом более ста пятидесяти тысяч франков».

Два месяца спустя, 10 апреля 1842 года, Россини, который отнюдь не был таким бесчувственным, как многие считают, написал нам письмо:

«Дорогие господа!

Я узнал обо всем, что вы предприняли для постановки моей маленькой «Стабат матер» в театре «Итальен». Я не знал, что месье Трупена передал вам права, которые я уступил ему. Я вдвойне рад, что это дело принесло вам пользу и что, благодаря вашему дружескому отношению ко мне, произведение обрело исполнителей, обеспечивших ему успех. Примите мою самую искреннюю благодарность, которую я надеюсь высказать вам лично в Болонье, так как месье Трупена написал мне, что вы собираетесь скоро сюда приехать. *Дж. Россини».*

То, что «Стабат матер» произведет впечатление слишком «театральной» и не по-настоящему религиозной по тону музыки на протестантов и других слушателей нелатинского происхождения, можно было предсказать, исходя из реакции на нее северонемецких музыкантов, на которую ссылается Генрих Гейне (обращенный в христианство в юности), написавший следующее в год ее первого исполнения:

«Она [«Стабат матер»] все еще является злободневной темой, и сама критика, направленная против великого мастера со стороны северогерманских источников, дает самое ясное подтверждение его глубины и гениальности. Критики говорят, что подход слишком светский, слишком чувственный, слишком игривый для религиозной темы, слишком легкий, слишком приятный, слишком развлекательный – таковы ворчливые сетования нескольких тяжеловесных, скучных критиков. Хотя эти джентльмены не претендуют на преувеличенную духовность, они, безусловно, заражены очень ограниченными и ошибочными концепциями относительно священной музыки. Музыканты так же, как и художники, имеют совершенно ошибочную точку зрения на трактовку христианских сюжетов. Последние считают, что истинная сущность христианства должна выражаться тонкими, словно истощенными, контурами и должна быть представлена в наиболее слабой и бесцветной манере; в этом отношении рисунки [Иоганна Фридриха] Овербека являются их идеалом. Этому

неправильному представлению я хотел бы противопоставить картины, изображающие святых испанской школы, где преобладают полнота контуров и богатство колорита. И все же никто не станет отрицать, что эти испанские картины наиболее полно отражают идеи христианства и что их создатели были не менее верующими, чем знаменитые мастера, обращенные в католицизм в Риме, с тем чтобы они писали с большим рвением. Признаком истинного христианства в искусстве являются не внешняя тонкость и бледность, но определенная внутренняя глубина, которой невозможно научиться ни в музыке, ни в живописи. В результате я счел «Стабат» Россини в значительно большей мере христианским произведением, чем ораторию «Святой Павел» Феликса Мендельсона-Бартольди, которую враги Россини превозносят как модель христианского подхода в искусстве.

Боже упаси предположить, будто я критикую такого выдающегося композитора, как автор «Святого Павла», раз я так говорю. Более того – автор этих строк никогда, никогда не найдет ошибки с точки зрения христианства в вышеупомянутой оратории, потому что Феликс Мендельсон-Бартольди по рождению еврей. Однако не могу не сказать о том, что, когда герр Мендельсон принимал христианство в Берлине (а он был обращен только в возрасте тринадцати лет), Россини уже от него отошел и полностью погрузился в земной мир оперной музыки. Теперь, когда он отказался и от него и мечтает вернуться к своей католической юности, к тому времени, когда он мальчиком пел в хоре Пезарского собора или в качестве псаломщика участвовал в мессе, – теперь, когда звуки органа всплыли в его памяти из далеких времен его юности и он потянулся за пером, чтобы написать «Стабат», ему нет необходимости реконструировать для себя дух христианства каким-то научным путем или, более того, рабски копировать Генделя или Себастьяна Баха. Ему необходимо только припомнить дивные звуки его юности! Какое серьезное и глубокое горе звучит в этой музыке, она словно вздыхает и истекает кровью, в ней всегда остается что-то по-детски наивное, напоминающее мне исполнение Страстей детьми, свидетелем чего я стал в Сетте. Да, когда я впервые слушал «Стабат» Россини, то внезапно поймал себя на том, что думаю о маленькой религиозной пантомиме. Она изображала ужасное и возвышенное мученичество, но самым наивным, присущим юности образом; раздавались горестные причитания Матери скорбящей, но они срывались с губ маленькой невинной девочки; рядом с самым мрачным и горестным трауром шелестели крылья грациозных путти. Ужас распятия смягчался словно пасторальной пьесой, и

осознание бесконечного окружало и заключало в себя целое, словно синее небо, сиявшее над процессией в Сетте, и синее небо у берега, вдоль которого она двигалась. Эта вечная грация Россини, его неразрушимая нежность, которую ни один импресарио, ни один делец от музыки не может разрушить или хотя бы заставить потускнеть! Сколько бы подлости и искусных интриг ни встречал он в жизни, тем не менее в его музыке нет ни следа горечи. Словно фонтан Аретузы, сохраняющий свою первозданную сладость, несмотря на впадающие в его воды горькие потоки, – сердце Россини сохраняет свое мелодическое очарование и благозвучие, хотя он испил больше, чем ему причиталось, из чаши мировой скорби.

Как я уже говорил, «Стабат» великого маэстро стала выдающимся музыкальным событием года. Я ничего не скажу о первом исполнении, достаточно сказать, что пели итальянцы. Зал Итальянской оперы напоминал преддверие рая; священные соловьи рыдали, и светские слезы лились. Музыкальная «Ла Франс» также поставила большую часть «Стабат» во время своих концертов, и конечно же она была встречена бурными аплодисментами. Во время этих концертов мы как раз услышали «Святого Павла» герра Феликса Мендельсона-Бартольди, привлекшего внимание своим сходством и даже вызвавшего сравнение с Россини. У большинства публики это сравнение было не в пользу нашего молодого соотечественника; в конце концов это все равно что сравнивать итальянские Апеннины с берлинской горой Темплоу. Это нисколько не умаляет достоинств горы Темплоу, заслуживающей уважения среди широких масс уже потому, что на ее вершине возвышается крест: «при виде его тебе следует покориться». Но только не во Франции, стране неверующих, где герр Мендельсон всегда обречен на поражение. Он стал жертвенным ягненком этого сезона, в то время как Россини стал его музыкальным львом, чей мелодичный рев все еще отдается в воздухе».

# Глава 13
# 1842 – 1846

В течение 1842 года Россини работал над тем, чтобы вернуть лицею «Комунале» его былую славу. Он поручил скрипичную школу суровому Джузеппе Манетти, фортепьянную – Стефано Колинелли, которого Гиллер называл лучшим пианистом Италии, школу кларнета – своему другу Доменико Ливерани. Но главная проблема оставалась нерешенной: в школе не было подходящего преподавателя контрапункта и композиции, пост которого предусматривал практически полномочия директора. Россини первоначально предложил этот пост Меркаданте, который принял его. Затем возникли слухи о том, будто Меркаданте предложили пост директора Сан-Пьетро-а-Майелла в Неаполе, представлявший собой более внушительную должность. И в тот день, когда Меркаданте обещал приступить к исполнению обязанностей в Болонье (1 октября 1840 года), от него было получено письмо, сообщавшее о том, будто «непредвиденные и важные семейные обстоятельства и личные дела» вынуждают его вернуться в Неаполь. Разгневанная «Гадзетта ди Болонья» бросилась в атаку на Меркаданте, обвиняя его в нечестности и отсутствии прямоты. Россини написал маркизу Карло Бевилакуа [1] : «Ваше превосходительство может судить о степени моего изумления и негодования!»

Затем Россини попытался пригласить Джованни Пачини, но тот ответил, что не в состоянии принять на себя такую ответственность. В октябре 1841 года, примерно в то время, когда в Париже впервые исполнили «Стабат матер», Россини предложил Доницетти пост директора лицея и должность дирижера капеллы в Сан-Петронио. Доницетти отказался принять предложение, скорее всего, из-за того, что его гордость была уязвлена тем, что он оказался третьим, кому сделали это предложение, а не потому, что не хотел быть связанным с Болоньей. Они вернутся к этой теме в марте 1842 года.

Хотя слухи о реакции публики на россиниевскую «Стабат матер» распространялись повсюду, гарантируя всемирную славу этой «неготовой для исполнения» музыке, сам Россини еще не слышал ее исполнения. Когда предложили исполнить ее в Болонье, он не только принял самое активное участие в организации, но потребовал, чтобы все исполнители принимали участие бесплатно, с тем чтобы весь доход от продажи билетов пошел в фонд строительства дома для престарелых музыкантов [2] .

Ему помогал комитет, состоящий из известных болонцев. Первоначально планировалось исполнить «Стабат» в лицее, но затем решили там только репетировать, а представление устроить в Аркиджинназио, красивом большом здании с подходящим залом. 16 февраля 1842 года Доницетти написал своему другу Антонио Дольчи в Бергамо: «Россини написал мне и пригласил в Болонью, чтобы дирижировать его «Стабат», предоставляя в мое распоряжение свой дом, свое будущее и свою жизнь. Подумай только, какое это почетное предложение. Примет участие сотня, если не более, певцов... «Стабат» состоится 17 или 18 [марта]...»

Из четырех солистов двое были профессионалами – Клара Новелло, молодая английская сопрано итальянского происхождения, и русский тенор Николай Иванов, и двое – талантливыми любителями – Клементина Дельи Антони и близкий друг Россини граф Помпео Бельджойозо, брат которого Лудовико приехал вместе с ним из Милана и пел среди теноров в хоре. В хор входило несколько известных певцов, наиболее знаменитым из которых был бас Карло Дзукелли, а также молодая девушка из Читтади-Кастелло, ставшая впоследствии знаменитой Марието̀й Альбони. Аккомпанирующий оркестр включал в себя фаготиста Джованни Андре; контрабасиста Луиджи Бартолотти; трубача Гаэтано Брицци, о котором Доницетти сказал, что в день Страшного суда Вечный отец призовет его, чтобы пробудить мертвых; гобоист Бальдассаре Ченторини; флейтист Доменико Джилли; скрипач Джузеппе Манетти; виолончелист Карло Паризини; виолончелист Карло Савини, любитель, которого Россини привлек к участию после того, как ему не удалось убедить Джованни Витали из Асколи-Пичено исполнить партию первой виолончели; скрипач Франческо Скьясси и кларнетист Серафино Веджетти. Россини попросил Стефано Голинелли играть на репетициях на фортепьяно, но тот отказался. Тогда Россини написал ему: «Мой дорогой друг, я не верю в твои болезни, не принимаю твой отказ и требую, чтобы сегодня утром ты пришел на репетицию, где я лучше, чем любой врач, смогу оценить твое состояние. В моем положении мне нужны таланты и добрые друзья; ты являешься и тем и другим, поэтому не можешь покинуть меня, даже если твоя жизнь окажется поставленной на карту. Я предъявляю к тебе большие требования, потому что велика любовь, которую я питаю к тебе...» Голинелли принял участие.

Более семидесяти инструменталистов составили оркестр; число хористов составляло от восьмидесяти до девяносто пяти певцов. По желанию Россини места на последнюю репетицию (17 марта) предназначались для учащихся лицея и родственников

исполнителей. Но, когда ему сказали, что другие тоже желают присутствовать, он согласился, чтобы им продали билеты, таким образом увеличивая фонд дома для престарелых; после того, как состоялось три исполнения, общий итог составил 1 306 31 скуди (около 4125 долларов), цена билета была установлена в один скудо.

Доницетти приехал в Болонью из Милана, где он присутствовал на премьере вердиевского «Навуходоносора» в «Ла Скала». Он счел, что репетиции «Стабат матер» продвигаются весьма успешно. Заслуживающий доверия Аннибале Габриелли (внук зятя Доницетти) пишет, что в день последней репетиции пришел больной и до этого времени не появлявшийся Россини, он сжал руку Доницетти и громким, взволнованным голосом произнес: «Синьоры, позвольте представить вам Гаэтано Доницетти, я вверяю ему исполнение «Стабат» как единственному человеку, способному дирижировать ею и интерпретировать ее так, как я создал».

«Стабат матер» исполнялась в Аркиджинназио под управлением Доницетти 18, 19 и 20 марта. Первое исполнение было назначено на восемь тридцать вечера. У стен Аркиджинназио собралась огромная толпа; в зале более 650 обладателей билетов разразились бурными аплодисментами при появлении Доницетти, а затем погрузились в полное молчание, слушая музыку Россини. Вечер стал подлинным триумфом для всех, принимавших в нем участие. 20 марта Доницетти написал своему неаполитанскому другу Томмазо Персико: «Сегодня мы готовимся к третьему, и последнему, исполнению. Восторг публики невозможно описать. После последней репетиции, которую Россини провел при свете дня, его сопровождала домой, издавая крики приветствия, толпа более пятисот человек. Те же восторженные приветствия под его окнами в первый вечер, хотя его и не было в комнате. И вчера то же самое. И Ла Новелло, и Иванов, и любители Дельи Антони и граф Помпео Бельджойозо из Милана, и я – все мы были потрясены обрушившимися на нас аплодисментами, криками, стихотворениями и всем прочим».

Дзанолини, заметивший, что Россини стал чрезмерно чувствительным и малейшие события могли вывести его из равновесия, так написал о последнем исполнении: «…вечером двадцатого, когда исполняли «Стабат», он вместе с несколькими близкими друзьями, чтобы избежать жары в зале, оставался в хорошо проветриваемом соседнем помещении. Один из друзей достал газету и прочел фрагмент, в котором о музыке, поднимавшейся в этот самый момент прямо к небесам в сопровождении небывало громких аплодисментов, отзывались в

оскорбительном тоне. Все, включая Россини, засмеялись, но затем он, охваченный противоречивыми чувствами, задрожал и покрылся потом, но мало-помалу его состояние улучшилось, так что, когда последний номер был повторен, он смог ответить на вызовы публики; он вышел в зал, поднялся на помост, обнял и расцеловал Доницетти, за счет которого был готов отнести большую часть успеха «Стабат». Тем временем люди на площади выкрикивали имя Россини. Из окна Аркиджинназио объявили, что великий маэстро нездоров, и аплодировавшая толпа разошлась...

Полностью оправившись от внезапной слабости, абсолютно удовлетворенный огромным успехом «Стабат», Россини с радостью принял приглашение от друзей и в тот же вечер отправился в дом (получивший после перестройки его имя), где устроили ужин в его честь. Новость распространилась по городу, и веселый праздничный банкет сопровождался городским оркестром и аплодисментами огромной толпы, хотевшей видеть великого маэстро. Россини вышел на балкон, чтобы поблагодарить музыкантов и аплодирующих, которые еще громче закричали «вива» и затем, счастливые и довольные, разошлись. Он тоже чувствовал себя счастливым и довольным и произнес слова, шедшие из самой глубины сердца и показавшие, как он растроган и благодарен таким доказательствам уважения и сердечной привязанности: никакая болезнь, говорил он, не сможет заставить его покинуть Болонью, болонцы – его земляки, братья, любимые друзья, с которыми он никогда не хочет разлучаться, в обществе которых он хочет провести старость, как провел когда-то юность».

Зять Доницетти, Антонио Васселли, очевидно, предсказывал, что Доницетти заработает немного своей дирижерской работой в Болонье. Так как в письме, написанном ему из Вены 4 апреля 1842 года, Доницетти скажет: «Знаешь ли ты, что Россини подарил мне четыре [бриллиантовые] запонки за то, что я дирижировал «Стабат»? Если оценивать их стоимость, прав будешь ты, но если подумать о том, кто их подарил, прав я. Понимаешь? Если бы ты только видел, как он плакал, прощаясь со мной!» Россини назвал Доницетти «единственным маэстро в Италии», который знает, как дирижировать его «Стабат», как он этого хочет»; 24 апреля 1842 года он написал Анджело Ламбертини, директору «Гадзетта привиледжата ди Милано», что он очень благодарен «превосходным исполнителям, и особенно Доницетти», оказавшему ему огромную услугу благодаря своему уму и энергии. «Состояние здоровья не позволило мне дирижировать «Стабат»; а в этом случае, кто мог это сделать лучше, чем он?»

Россини не хотел выпускать Доницетти из своих рук: его ум и энергия могли хорошо послужить Болонскому лицею. В письме Персико, уже цитировавшемуся выше, Доницетти написал: «Россини осаждает меня и соблазняет предложениями принять пост директора лицея и капеллы [Сан-Петронио] здесь. Если мне это не понравится, я смогу покинуть пост, когда пожелаю. Отпуск дважды в году. Что мне сказать?» Какие-то переговоры, несомненно, велись до отъезда Доницетти из Болоньи, так как 12 апреля Россини послал ему в Вену следующее письмо:

«Мой дорогой Доницетти, посылаю вам некоторые исправления, сделанные маркизом Бевилакуа на оставленной у меня странице. Умоляю вас рассмотреть их, но не считать их окончательными. Поскольку вы сказали, что хотите давать уроки гармонии, вышеупомянутому маркизу пришло в голову, что вы захотите давать и уроки контрапункта, драматической композиции, духовной музыки и т. д. и т. д. Но я ясно помню, что вы не хотите обременять себя схоластической теорией, но желаете взять на себя наиболее интересную часть, и мы совершенно с вами согласны. Если общине придется взять на себя расходы по оплате преподавателя гармонии и контрапункта, вам придется довольствоваться пятьюдесятью цехинами [немногим более 332 долларов] в месяц, но мне хотелось бы, чтобы вы учли, что во время ваших отпусков оплата, какой бы маленькой она ни была, не будет ни уменьшена, ни приостановлена, а это означает, что за те месяцы, в которые вы будете работать, вы получите по семьдесят семь цехинов. Это действительно жалкие гроши, но мы в Болонье!

Шесть месяцев отпуска как условие контракта – чрезмерно большой срок, мне кажется, вполне достаточно четырех с половиной месяцев. Ваше присутствие в Болонье необходимо в середине сентября, в это время происходит прием в лицей и подготовка к открытию школы, которое последует в начале октября; тогда же готовятся к празднику в честь святого покровителя Сан-Петронио; и наконец, это время большого осеннего представления. Если вы станете здесь работать, я гарантирую вам все необходимые отпуска. Я поговорю об этом с сенатором, и в этом деле так же, как и во всем прочем, я буду посредником и уверен, что смогу удовлетворить вас. Не покидайте меня, Доницетти! Чувство благодарности и привязанности, которые я к вам испытываю, стоят некоторых жертв с вашей стороны. Если вы захотите перевести деньги в Болонью, я помогу вам их удачно вложить, и вы со временем обретете щедрое вознаграждение за текущие жертвы. Маркиз [Камилло] Пиццарди с радостью предложит вам свои

превосходные апартаменты, о которых я уже вам упоминал, и где вы будете жить, как вы того заслуживаете... Помните, что вам поклоняются в Болонье. Подумайте о том, что здесь можно роскошно жить и на несколько скуди; все обдумайте, решайте и утешьте того, кто имеет счастье называть себя вашим преданным другом. *Джоакино Россини».*

Похоже, что ответ Доницетти на этот крик души не сохранился. Однако 10 мая 1842 года он написал Джузеппине Аппиани, их общему с Россини другу, что он, в свою очередь, не получил ответа от Россини, который, наверное, был «обижен, раздосадован». За четыре дня до этого он написал Васселли, что болонский вопрос может быть разрешен в течение нескольких дней. «Я все еще жду от него [Россини] писем. Болонья унылый город, мне будет там скучно, но по крайней мере у меня будет место, где отдохнуть. Мысль о том, что я формирую учеников, будет развлекать меня и приносить мне удовлетворение и готовить к менее печальной старости, если я вообще ее достигну. С каждым курьером я жду положительного или отрицательного ответа».

Доницетти вскоре принял в Вене должность придворного дирижера хора и капельмейстера личных концертов Его Императорского Величества императора Австрии. Когда Васселли стал упрекать его в письме за то, что он покинул Италию, вместо того чтобы принять пост в Болонье, Доницетти ответил (25 июля 1842 года): «Упустить тысячу австрийских лир [около 475 долларов] в месяц за ничегонеделание и много месяцев свободы ради того, чтобы зарабатывать пятьдесят скуди, давать уроки в консерватории, руководить ею, дирижировать и сочинять произведения для капеллы, имея всего два или три месяца отпуска! Вот как человек живет при дворе, и я предпочитаю так... изысканно!»

Провалившись в своих попытках привлечь в лицей Меркаданте, Пачини и Доницетти, Россини позволил властям общины назначить Антонио Фаббри преподавателем контрапункта и фактически его директором. Но интерес его к лицею при этом не ослабел. Напротив, его неудача привлечь к руководству им выдающегося музыканта, казалось, еще больше увеличила пристальное внимание, которое он оказывал ему. На школьных торжествах, состоявшихся 15 июня 1842 года, в число исполняемых произведений вошли увертюра к «Эгмонту» Бетховена и хор из «Сотворения мира» Гайдна, музыка, которой побаивались в Италии, считая слишком передовой и немного экзотической, но Россини настаивал на ее исполнении.

В апреле 1842 года Россини опечалила весть о смерти его

друга Агуадо. В пятьдесят восемь лет Агуадо отправился из Парижа на свою родину в Испанию, проехав в экипаже шестнадцать миль из Овиедо в Бискайский порт Хихон по дороге, в строительстве которой принимал участие. В пути его захватила буря, преградив дорогу. Он проделал остальное расстояние пешком и пришел в Хихон усталый и замерзший, здесь с ним случился удар, и несколько часов спустя он умер [3] . По просьбе Россини Олимпия написала Эктору Куверу в Париж с просьбой сообщить семье Агуадо о том, что он должен им 50 000 франков, которые занял у Агуадо и которые хочет вернуть им, сняв со своего счета в банке Ротшильда. Кувер воспользовался этим случаем, чтобы передать Ротшильдам все парижские вклады Олимпии; так что с тех пор все финансовые дела супругов Россини вел банк Ротшильда.

В июне 1842 года Россини был произведен Фридрихом Вильгельмом IV Прусским в рыцари недавно учрежденного ордена «За заслуги в области науки и искусства». А в день его именин в 1842 году в Болонье устроили городской фестиваль. Около его дома в полдень запустили гигантский воздушный шар. Когда стемнело, начались великолепные фейерверки, и исполнили «Стабат матер» в переложении для четырнадцати духовых инструментов, выполненном Джованни Андре. Попытка Антуана Оланье опубликовать и исполнить «Стабат матер» Россини-Тадолини запустила такую цепь событий, которая добавила блеску мировой репутации Россини и вернула его к участию в событиях за пределами его дома и к работе в музыкальном лицее. Для него лично эта цепь событий послужила для того, чтобы улучшить все, кроме здоровья. Едва ли следует удивляться, что в 1842 году двадцатидевятилетний Верди напишет своему другу, графине Эмилии Морозини: «Я был в Болонье пять или шесть дней. Я посетил Россини, который встретил меня очень любезно, и его радушный прием показался мне искренним, и я был очень рад. Когда я думаю о том, что живая слава всего мира – это Россини, я мог бы убить себя и вместе с собою всех глупцов. О, это великая вещь – быть Россини!»

Среди почти пятидесяти сохранившихся писем Россини, адресованных Микеле (сэру Михаэлу) Коста, есть одно, написанное 12 сентября 1842 года и отправленное из Болоньи в Лондон, которое ярко отражает эйфорическое состояние души (если не тела), в котором пребывали болонцы, шумно приветствуя «Стабат матер», описанное самим композитором:

«Мой уважаемый друг, это письмо тебе доставит мой очаровательный друг [Доменико] Ливерани. Он выполнил свой

долг, приехав, чтобы служить тебе в Великой столице. Теперь твоя обязанность помочь ему заработать немного гиней, в которых он так нуждается!!! Я прошу, чтобы ты воспользовался своей властью и предоставил ему все средства, необходимые для того, чтобы организовать великолепный концерт в разгар сезона. Я также прошу тебя представить его благородным милордам, устраивающим частные музыкальные вечера, которые называют концертами, в которых принимают участие Пуцци и Драгонетти. Он издаст какой-нибудь звук на кларнете или удар, чуждый гармонии или меры. С этим ничего не поделаешь. Пусть только потекут деньги, а я подумаю об остальном... Ты, наверное, сочтешь манеру моего письма странной и немного высокомерной; чего же еще ожидать? Успех «Стабат матер» (непредвиденный) так сильно ударил мне в голову, что я стал владыкой. У тебя чувствительное сердце и деспотический характер, ты всеми командуешь, как же мне не питать надежд по поводу моего бедного Ливерани? Я также рекомендую его мистеру [Бенджамину] Ламли, которого я видел в Болонье. Будь счастлив, прими мои молитвы и верь в мою искреннюю привязанность. *Дж. Россини»* [4] .

15 декабря 1841 года Олимпия в письме Эктору Куверу попросила организовать консультацию у самых знаменитых парижских специалистов по заболеваниям мочеиспускательного канала. Она сказала, что болонский врач готовит суммарное описание болезни Россини за пять лет, начиная с 1836 года. 6 февраля 1842 года она послала сообщение Куверу, явно надеясь, что сможет в ближайшем будущем отвезти Россини в Париж. Однако еще более года Россини чувствовал себя слишком больным, слабым и подавленным, чтобы осуществить это сулящее надежду путешествие. Тем временем ему продолжали оказывать почести. 24 января 1843 года болонский городской совет завершил свое заседание принятием решения установить бюст Россини в лицее. 4 февраля в Пезаро на дом, в котором родился Россини, повесили выгравированную доску и выпустили медаль в ознаменование двух исполнений «Стабат матер» (16 и 17 февраля) в театре «Нуово». 15 марта греческий король Отто даровал ему рыцарский крест Королевского ордена Спасителя.

Тем временем Россини предлагал различные меры, чтобы увеличить скудные средства лицея. 19 марта 1843 года к его друзьям Доменико Ливерани и Карло Паризини в лицее присоединились Донцелли, Дзуккелли, моденский скрипач Сигичелли и оркестр на благотворительном концерте, на котором исполнялась музыка Моцарта. Еще большая сумма была собрана для школы во время полулюбительской постановки

россиниевского «Отелло» в театре «Контавалли» 4 мая. Россини, хотя и планировал уехать в Париж, где ему, вполне вероятно, десять дней спустя предстояла операция, тем не менее дирижировал. Три представителя семьи Понятовских [5] исполняли главные роли: князь Джузеппе (Отелло), князь Карло (Эльмиро) и княгиня Элиза, жена Карло (Дездемона). Канцону поющего за сценой гондольера исполнил Донцелли. Среди зрителей присутствовали мадам Изабелла Кольбран-Россини и такие знаменитые певцы, как Николай Иванов, Антонио Поджи и его жена Эрминия Фредзолини, Франческо Педрацци, Дзуккелли, Доменико Косселли, Чезаре Бадиали и Дезидерата Деранкур. Россини и главным исполнителям пришлось после оперы выходить множество раз, отвечая на громкие продолжительные аплодисменты.

Получив сообщение от Эктора Кувера о том, что он договорился о консультации с парижскими врачами, Россини и Олимпия, не удовлетворенные длительным и неэффективным лечением болонских врачей, решились, наконец, рискнуть совершить путешествие во Францию с тем, чтобы поступить на лечение к знаменитому хирургу Жану Чивьяле. 11 мая 1843 года Россини нанес прощальный визит в лицей. Была пятница, день еженедельных упражнений студентов. Когда они закончили, он официально поручил руководство учебным заведением на время своего отсутствия Алессандро Момбелли [6] , Джузеппе Манетти, Гаэтано Гаспарини и Антонио Фаббри. Затем взволнованно заявил: «День, когда я смогу сюда вернуться, будет самым прекрасным в моей жизни...» На следующий день преподаватели лицея пришли к нему с ответным визитом и с грустью простились с ним.

В семь пятнадцать 14 мая Россини и Олимпия выехали в Париж. Четыре дня спустя Джузеппе Верди писал из Пармы Луиджи Токканьи: «Больше никаких новостей. Разве что на днях через Парму проехал Россини по дороге в Париж. Я, естественно, нанес ему визит». Примерно в это же время Верди написал Изидоро Камбьязи: «Видел высочайшего маэстро, который в скором времени уезжает в Париж, а на обратном пути остановится в Милане». 16 мая Россини были в Турине, затем в бурю переправились через перевал Ченис, это, наверное, напомнило Олимпии подобную бурю, так напугавшую ее, когда она перебиралась через Ченис в противоположном направлении шесть лет назад. 20 мая они прибыли в Лион.

Приехав в Париж 27 мая, Россини и Олимпия сняли квартиру в доме номер 6 на плас де-ла-Мадлен. Они собирались оставаться в Париже до 20 сентября. Сразу же к ним устремился поток

посетителей, жаждавших увидеть Россини. Леон Эскюдье писал: «Его дом приобрел вид театрального подъезда. Там постоянно стояла очередь. Не все посетители смогли попасть в квартиру знаменитого композитора». За четыре месяца пребывания Россини в Париже более двух тысяч человек – музыкантов, писателей, дипломатов, художников и других знаменитых парижан и иностранцев – проделали путь к этим дверям. Антуан Эте готовился высекать статую Россини с выполненного с натуры рисунка; Эри Шефер написал его большой портрет маслом. Однако вся эта деятельность происходила в начале и в конце его проживания в Париже: вскоре после приезда доктор Чивьяле запретил композитору любые виды деятельности, включая писание писем и продолжительные разговоры.

Около трех месяцев Россини содержали почти в полной изоляции. Когда Дюпре удалось проникнуть к Россини и он стал умолять композитора написать новую оперу, в которой он мог бы спеть, Россини ответил: «Я пришел на сцену слишком рано, а вы – слишком поздно». В это же время в Париже находились Спонтини, Мейербер и Доницетти [7] , и пресса язвительно замечала, что в городе не хватает новых опер, хотя нельзя сказать, что не хватает композиторов. Директор «Опера» хотел почтить приезд Россини гала-концертом, в который вошли отрывки из «Севильского цирюльника», «Отелло», «Осады Коринфа» и «Вильгельма Телля», но Россини не смог прийти. «Ревю э газетт мюзикаль» Шлезингера, все еще не простившая композитору того, что проиграла сражение за «Стабат матер», принялась бранить его за нежелание писать оперы для парижской сцены.

20 июня Россини написал Антонио Дзоболи в Болонью: «Мое лечение медленно продвигается вперед. Я живу, постоянно испытывая лишения. Чивьяле говорит мне добрые слова; поживем – увидим!» 20 августа он сообщает Дзоболи: «Лучше поздно, чем никогда. Я не хотел писать тебе до тех пор, пока не продвинусь в своем лечении, чтобы проинформировать о состоянии своего здоровья. Обстановка в Париже показалась мне ненадежной и работающей против предписанного мне курса лечения; тысяча случайностей и постоянных раздражающих моментов препятствовали прогрессу моего лечения. Но в течение последних трех недель все изменилось, и теперь я с уверенностью могу сказать, что я абсолютно доволен, что приехал сюда для восстановления своего здоровья. В конце сентября я вернусь в Болонью и мы сможем осуществлять наши ежедневные прогулки и есть вкусные *tortellíni*[62]».

Леон Пилле, который вскоре должен был стать директором «Опера», умолял Россини представить ему новое произведение,

возможно, в августе. «Я слишком плохо себя чувствую, чтобы рискнуть начать писать что-то новое, – ответил ему Россини. – Если вы непременно хотите поставить одну из моих работ в «Опера», я назову вам одну, с которой хотел дебютировать в этом театре, когда осуществлял руководство им, – «Дева озера», которую не удалось поставить в театре «Итальен» удовлетворительным образом, несмотря на достоинства некоторых исполнителей. Я считал эту оперу наиболее подходящей для французской сцены, для нее в большей мере, чем для остальных опер, необходимы ваши большие хоры, великолепный оркестр и прекрасная постановка. В этом смысле я предпочитаю ее «Осаде Коринфа». Я даже попросил Эммануэля Дюпати [8] изменить либретто в этом направлении, но мне пришлось отказаться от намерения поставить ее, так как у меня не было певца, который мог бы исполнить партию Малькольма. Теперь, когда в вашем распоряжении есть [Розина] Штольц, вы можете извлечь из этого большую выгоду». Обстоятельства помешали Пилле воплотить в жизнь предложение Россини, в результате длительные, но малоэффективные переговоры привели к постановке на сцене «Опера» в декабре 1846 года курьезного пастиччо из фрагментов из произведений Россини под названием «Роберт Брюс».

Необходимость оставаться большую часть времени в одиночестве и посвящать все утро лечебным процедурам угнетала Россини, сильно страдавшего в это время от мыслей о смерти. Однако его физическое состояние улучшилось настолько значительно, что 20 сентября 1843 года они с Олимпией выехали из Парижа в Болонью. Неделю спустя в Турине он посетил Филармоническую академию. Покинув Турин 28 сентября, он прибыл в Болонью 4 октября и сразу же принялся за дела музыкального лицея. Он стал посещать постановки опер, особенно если предложенное произведение было новым или принадлежало кому-нибудь из его друзей. Одной из первых опер, услышанных им в октябре в Болонье, стала местная премьера вердиевского «Навуходоносора», уже названного «Набукко». В этом же месяце он получил в письме от Мейербера официальное сообщение о том, что в июне он был избран почетным членом Берлинской королевской академии изящных искусств.

В начале 1844 года Россини временно пробудили от творческой летаргии, обратившись к нему с просьбой принять участие в праздновании городом Турином трехсотлетней годовщины со дня рождения Тассо. Взяв за основу «Хор бардов» из «Девы озера», он увеличил его, превратив в своего рода кантату на стихи, написанные по этому случаю графом Джованни

Маркетти, литератором из Синигальи, жившим тогда в Болонье. Россини написал новую интродукцию, изменил аккомпанемент и добавил заключительную часть, которую сочли особенно эффектной, когда 10 марта 1844 года новый «Хор» исполнили в большом салоне палаццо Кариньяно в Турине.

Не слишком того желая, Россини снова был привлечен к композиции, когда Трупена, его парижский издатель, приехал в Болонью и пришел к нему весной 1844 года. В 1843 году в Париже Россини узнал, что его друг, болонский композитор Винченцо Габусси, нашел партитуру, написанную Россини (возможно, в 1813-1816 годах) для постановки «Эдипа в Колоне» Софокла в итальянском переводе Джамбаттисты Джусти. Габусси отнес свою находку музыкальному издателю Массе (бывшему помощнику Трупена), который получил от Россини следующую расписку: «Я, нижеподписавшийся Дж. Россини, композитор, уполномочиваю месье Массе опубликовать в любом виде, какой он только пожелает, мою рукопись «Эдипа в Колоне», которую он приобрел у синьора Габусси, а я обязуюсь признать договоренности, которые он может заключить за границей. *Джоакино Россини,* 28 июня, 1843». Таким образом, Россини старался гарантировать для Габусси получение прибыли от публикации Массе партитуры.

Азеведо утверждает, что случайно найденная музыка «Эдипа в Колоне» была исполнена после написания во время любительского исполнения перевода Джусти. Но когда наследники Джамбаттисты Бодони в 1817 году опубликовали перевод в Парме, Джусти в примечании к нему написал: «Знаменитый *maestro dì cappella* положил мои хоры на музыку и был за это мною щедро вознагражден. Немного времени спустя я обнаружил, что на многих страницах отсутствует аккомпанемент. Я обратился к нему, он взял страницы назад, и, несмотря на многочисленные требования, которые я предъявлял ему год за годом, я так и не смог получить их обратно...»

Многие детали этого инцидента остаются неясными: почему Россини не вернул Джусти аккомпанемент, который поэт так ждал; почему ни Массе, ни его последователь Брандю никогда не опубликовали партитуру полностью, каким образом Трупена стал обладателем двух хоров. Трупена приехал в Болонью весной 1844 года с целью получить от Россини позволение опубликовать два хора из «Эдипа в Колоне» плюс третий хор, специально написанный для этой цели, с новыми текстами на французском языке. Сначала Россини колебался, посоветовав Трупена держать хоры спрятанными в сейфе. Но издатель представил ему двойной мотив своего предполагаемого действия. Поездка из Парижа в

Болонью стоила ему много времени и денег; к тому же Габусси должен получить какое-то финансовое вознаграждение за то, что нашел партитуру. Россини поддался на уговоры, хотя был невысокого мнения о своих ранних хорах, считая их «слишком плохими» для того, чтобы быть изданными. Но он в конце концов уступил настойчивым просьбам Трупена написать своего рода «паспорт» для них в форме нового третьего хора; затем он обратился с анонимной, выраженной в плохих стихах, мольбой к Деве Марии.

Трупена вернулся в Париж, а 22 июня 1844 года Россини подписал и отправил ему копию партитуры третьего хора, которую закончил на вилле Корнетти. У Трупена оказалось три хора, которые он сопроводил французскими текстами: «Вера» Проспера Губо, «Надежда» Ипполита Люка и «Милосердие» (новая музыка) Луиз Коле. Опубликованное Трупена состоящее из трех частей произведение исполнили в первый раз в зале Трупена 20 ноября 1844 года. Дирижировал Огюст Пансерон; Анри Герц аккомпанировал на фортепьяно; хор состоял из двенадцати выпускников консерватории, одну из сольных партий исполнял солист, получивший недавно премию. Среди зрителей присутствовало много музыкальных критиков, а также Адольф Адам, Обер и Фроманталь Галеви. Адам опубликовал рецензию на представление во «Франс мюзикаль», где говорилось, что менее талантливому композитору было бы достаточно одной «Веры», чтобы добиться славы, что «Надежда» заслуживает похвалы своей «величественной открытостью, удачным развитием и прекрасной простотой эпилога», а «Милосердие» дает подтверждение гениальности композитора. Однако Берлиоз в «Журналь де деба» от 6 декабря 1844 года резко и насмешливо отозвался о хорах: «Вера» не сдвинет горы; «Надежда» нежно убаюкала нас, словно колыбельная, что же касается «Милосердия», только что созданного для нас месье Россини, нужно признать, что это не сможет значительно повлиять на рост его основанного на музыке состояния и что поданная им милостыня не разорит его».

В мае 1844 года Россини почувствовал себя достаточно хорошо, чтобы поехать в Феррару послушать Доменико Донцелли в опере Саверино Меркаданте «Наемный убийца», написанной в 1839 году. Его присутствие в театре вызвало продолжительные аплодисменты. Оркестранты приветствовали его, сыграв между актами увертюру к «Семирамиде», и собирались исполнить под его окнами серенаду, однако в тот день в городе разразилась буря. В Болонье его популярность тоже возрастала: 19 августа 1844 года Костанца Тибальди, дочь тенора Карло Тибальди, написала другу о большом празднике, устроенном в честь его

именин: «Оркестр исполнил пять музыкальных фрагментов, четыре из «Стабат» и один из «Вильгельма [Телля]», все кричали «вива Россини», как ты понимаешь. Когда музыка закончилась, был накрыт стол на сорок исполнителей, к ним присоединились [Винченцо] Разори, Гаэтанино, Ливерани (знаменитый композитор и преподаватель лицея) и сам Россини; снова раздавались крики «вива».

28 января 1845 года Россини пишет из Болоньи Верди, находившемуся в Милане и готовившемуся к премьере в «Ла Скала» (15 февраля) своей «Жанны д'Арк». Главная цель письма – заплатить Верди за бравурную арию, написанную им явно по просьбе Россини для Николая Иванова:

«Многоуважаемый маэстро и друг, что можно сказать о моем долгом молчании? Фурункулы, словно гвозди, впившиеся в плоть, покрыли мои ноги и руки, не буду рассказывать о той боли, которую я испытал, только скажу в свое оправдание, что до сегодняшнего дня не мог написать, чтобы должным образом поблагодарить за то, что вы сделали для моего друга Иванова, который чувствует себя счастливым, став обладателем одной из ваших восхитительных композиций, принесшей ему блистательный успех в Парме.

Здесь же вы найдете чек на 1500 австрийских лир (приблизительно 712 долларов), примите их не как плату за ваш труд, который заслуживает намного большего, но просто как знак благодарности со стороны Иванова, возложившего на меня все обязательства в отношении вас, кого я так уважаю и люблю.

«Двое Фоскари» произвели во Флоренции фурор; то же самое будет и с вашей «Жанной д'Арк». Этого желает вам от всего сердца любящий вас и восхищающийся вами *Дж. Россини».*

Незатухающий интерес Россини к событиям музыкальной жизни снова находит отражение в письме, написанном им из Болоньи 10 марта 1845 года Елене Вигано, находившейся тогда в Париже. Очевидно, это ответ на сообщение певицы, дочери знаменитого хореографа Сальваторе Вигано, об огромном успехе симфонической оды Фелисьена Давида «Пустыня» [9] : «Благодарю вас за новости по поводу синьора Давида. Меня не радует, что его поместили в один ряд с Бетховеном, Моцартом и т. д. Таким образом можно разрушить его будущее».

Ровное течение жизни Россини нарушилось в конце августа 1845 года сообщением о тяжелой болезни Изабеллы в Кастеназо. Он явно не встречался с ней (разве что в общественных местах) после ссоры, произошедшей между ней и Олимпией за восемь лет до этого. Но 7 сентября 1845 года они с Олимпией приехали в Кастеназо, узнав, что Изабелла (которой было тогда шестьдесят

лет) умирает. Дзанолини так пишет об этой встрече: «Олимпия присутствовала, но не говорила ничего; если она и испытывала боль, то знала, как скрыть ее». Россини беседовал с Изабеллой наедине около получаса и вышел из ее спальни весь в слезах. Он приказал слугам усердно заботиться о ней. В последующий месяц он ежедневно получал сообщения о ее состоянии, а 7 октября ему сообщили, что она умерла, перед смертью произнеся его имя несколько раз. Почти тридцать лет прошло с тех пор, как блистательная Кольбран создала роль Елизаветы в театре «Сан-Карло» в Неаполе. Возможно, его мысли обратились к той эпохе, которая закончилась для них обоих в Венеции в 1828 году – для нее исполнением главной партии в «Семирамиде», для него – завершением его карьеры оперного композитора в Италии. Теперь он был свободен и мог жениться на Олимпии, но не делал этого более десяти месяцев. Он никогда не жил в Кастеназо после смерти Изабеллы. Несколько лет он сдавал имение в аренду, а в марте 1851 года продал его.

Во время смертельной болезни Изабеллы Джованни Рикорди решил установить бюст Россини в миланском театре; он заказал скульптуру Чинчиннато Баруцци. 17 мая 1846 года торжественное открытие состоялось в фойе театра «Ла Скала». Музыкальная программа для этого события была составлена из подобранных в хронологическом порядке отрывков из опер Россини и «Гимна Россини», написанного другом Доницетти сицилийским композитором Плачидо Манданичи на слова Феличе Романи. Россини также собрались увековечить в мраморе в парижской «Опера», открытие статуи наметили на 9 июня 1846 года. Во время пребывания Россини в Париже в 1843 году на лечении Антуан Эте сделал с него наброски. Был создан комитет с целью собрать деньги с почитателей Россини, чтобы заплатить Эте за скульптуру, в него вошли Обер, Доницетти, Дюпре, Луиджи Лаблаш, Мейербер, Леон Пилле и Эри Шефер. Упорно проявлявшая недружелюбие «Ревю э газетт мюзикаль» (№ 51 и 53, 1843) резко критиковала цели и намерения комитета. В мае 1845 года Эте отправился в Болонью специально для того, чтобы зарисовать руки Россини для своей скульптуры. Его друг, совершивший с ним вместе это путешествие, опубликовал анонимное описание этого визита в «Иберия мюзикаль»; вот его фрагмент:

«Когда наш экипаж подъехал к дому великого композитора, мы увидели его прогуливающимся с друзьями; он был похож на античного философа, окруженного учениками, прислушивающимися к его словам. Представленные ему, мы получили самый теплый и дружеский прием; он взял нас под

руки, повел к себе домой, говоря со знанием дела о Франции и о теперешнем состоянии музыки. Ошибается тот, кто считает, будто Россини равнодушен к тому, что происходит в мире искусства... Когда я откровенно сказал, что, по моему мнению, итальянские театры находятся сейчас в плачевном состоянии, он согласился: «Вы правы. Теперь вопрос не в том, кто лучше поет, но кто громче кричит. Через несколько лет у нас в Италии не будет ни одного голоса». И он привел в пример тенора Донцелли, сказав: «Посмотрите! Вот певец!»

Когда мы подошли ко входу в его дом, он с сожалением сказал нам, что из-за своих ног не сможет стать нашим чичероне во время экскурсий по Болонье и ее окрестностям, но он посоветовал нам, как за короткое время посмотреть в Болонье и за городом все наиболее интересное для приезжего...

Россини постоянно жаловался на состояние своего здоровья, особенно на слабость ног, но мне показалось, что болезнь больше затронула его душу, чем тело. На лице его не отражалось страдания, ходил он быстро, как тридцатилетний; разговор его был оживленным, взгляд – проницательным.

Мой друг Эте приехал к маэстро для того, чтобы... вылепить руки прославленного композитора для мраморной статуи, которую собирался высечь для парижской «Опера».

«У меня руки такие же, как у любого другого человека, – сказал маэстро со своей обычной улыбкой, показывая их Эте, затем добавил: – Знаете ли вы болонского скульптора Баруцци? Завтра мы пойдем к нему, в его мастерской вы найдете все необходимые для работы инструменты, и мои руки будут в вашем распоряжении».

В мастерской Баруцци Эте увидел огромный бюст Россини, который только что закончил скульптор. Там, усадив маэстро в кресло, он смог вылепить его руки. Этим вечером мы провели пять счастливых часов в доме великого композитора, в обширном кругу его друзей, включая многих артистических знаменитостей».

Скульптура Эте, уничтоженная огнем во время пожара, спалившего «Опера» (зал «Ле-Пелетье») до основания 29 октября 1873 года, изображала Россини сидящим со скрещенными ногами. С пером в руке и нотным листом на коленях, он был изображен в момент размышления. Торжественное открытие скульптуры состоялось на концерте из произведений Россини, на котором вместе с оркестром «Опера» выступили Лаура Чинти-Даморо, Дюпре, Тамбурини, Поль Барруале, Итало Гардони и другие солисты. Парижская пресса очень резко отзывалась о скульптуре Эте. Отметив большую точность деталей, все единодушно отметили, что скульптору не удалось передать

индивидуальность Россини, его характер. Гейне так написал в «Лютеце»: «Когда бы месье Спонтини ни проходил мимо, он всегда ударялся о нее. Наш Мейербер более осторожен: когда он вечером отправляется в «Опера», то всегда принимает меры предосторожности, чтобы избежать столкновения со статуей, или отводит глаза, совсем как евреи в Риме: даже если они торопятся, все равно отправляются в обход, только бы не проходить мимо арки Тита, возведенной в память разрушения Иерусалима».

18 марта 1846 года бельгийская Королевская академия наук, литературы и изящных искусств издала в Брюсселе диплом, в котором Россини объявлялся ее иностранным членом. Во время длительного периода, когда Россини не писал опер, к нему стали относиться как к консерватору, поэтому последовали многочисленные почести со стороны официальных властей. По правде говоря, его не слишком интересовали общественные или политические события, за исключением тех, которые непосредственно влияли на его жизнь. Но когда группа выдающихся болонцев 10 июня 1846 года обратилась с петицией, адресованной «его высокопреосвященству синьору кардиналу Томмазо Риарио Сфорца, казначею Святой церкви и Священной коллегии выдающихся синьоров кардиналов, членов конклава», где предлагалось провести правительственные реформы, Россини подписал ее. Стимулом к составлению этой дерзкой петиции стала смерть Григория XVI и избрание папой Джованни Марии Мастаи-Ферретти, принявшего 16 июня имя Пия IX.

Под документом рядом с подписью Россини можно увидеть среди множества прочих имен подписи графа Джованни Маркетти, Марко Мингетти и других знатных и знаменитых болонцев. Как и тысячи других итальянцев, они возлагали иллюзорные надежды на вновь избранного папу, пользовавшегося репутацией либерала. Ни в коей мере не революционная, эта пустая петиция тем не менее, с точки зрения реакционных папских порядков того времени, бросала тень на подписавших ее как на опасных недовольных. Но после коронации Пия IX, состоявшейся 16 июня 1846 года, Россини пригласили написать торжественное произведение по этому случаю, чтобы почтить нового папу. Снова взяв за основу «Хор бардов» из «Девы озера», он приспособил его к тексту, приписываемому канонику Гольфьери, назвав получившийся в результате хор «Слава и исполненное благодарности ликование в честь отеческого милосердия Пия». То, что раньше было женским хором, стало мужским, изменилась инструментовка; была написана новая заключительная каденция. Получившееся в результате произведение было исполнено в Болонье 23 июля 1846 года на

ровной площадке у подножия лестницы, ведущей к Сан-Петронио от пьяцца Маджоре. Дирижировал Россини. Восторг был огромен. Новость об этом произведении распространилась повсюду, и его снова исполнили 8 июня 1847 года в театре «Каркано» в Милане.

Между тем 12 июня 1846 года Леон Пилле выехал из Парижа в Болонью, чтобы посетить Россини; его сопровождали композитор Луи Абрахам Нидермейер и либреттист, известный под именем Густав Ваэз (псевдоним Жана Николаса Густава ван Ниувенюйсена). Их целью было произвести последние приготовления для постановки в «Опера», по совету Россини, «Девы озера» на французском языке. Пилле не задержался в Болонье, но Нидермейер и Ваэз (позже призвавший к себе на помощь Альфонса Руайе) нашли стоящую перед ними задачу более сложной и длительной. Новый французский текст упоминал Роберта Брюса, таким образом сохраняя Шотландию как место действия, как это было и в оригинальном (1819 года) либретто Тоттолы. У соавторов скорее получилась не французская версия «Девы озера», но пастиччо из номеров из «Армиды», «Зельмиры», «Бьянки и Фальеро», «Торвальдо и Дорлиски» и «Моисея».

15 июля, когда Нидермейер и Ваэз готовились к отъезду в Париж, Россини передал им следующее письмо для Пилле:

«Дорогой месье Пилле, эта пара слов будет доставлена вам месье Нидермейером и Ваэзом. Вы просто не могли предоставить в мое распоряжение сотрудников, которые в большей мере облегчили бы мне задачу благодаря своим личным качествам, дружелюбию и таланту. Наша работа закончена. Выбранные мною фрагменты нашего превосходного пастиччо не вполне соответствуют вашим последним планам. Поэтому я умоляю вас придерживаться того, что мы сделали. Я требую, чтобы никаких изменений не было произведено в моей работе. Это единственное вознаграждение, которого я от вас жду.

Примите, дорогой месье Пилле, выражение моих самых искренних чувств. *Джоакино Россини».*

«Роберт Брюс» был поставлен в «Опера» 30 декабря 1846 года – постановку пришлось отложить с середины месяца на 23 декабря (дата напечатанного либретто), а затем на более позднее число из-за болезни Розины Штольц. Первые зрители были слишком взволнованы посещением оперы, которую многие считали подлинной премьерой Россини, и разошлись во мнениях по поводу того, что они увидели и услышали, поэтому не обратили внимания на то, что в оркестр «Опера» был включен недавно изобретенный инструмент, позже получивший название саксофон. Однако многие зрители заметили, что некоторые певцы

находились не в лучшей форме. Штольц пришла в такую ярость, когда некоторые зрители попыталась заглушить адресованные ей аплодисменты ее поклонников, что стала выкрикивать со сцены проклятия.

«Роберт Брюс», выдержавший тридцать представлений и возрожденный летом 1848 года, вызвал резкую полемику. Пилле бросился на защиту этой музыкальной смеси от нападок Шарля Дюпоншеля, жаждавшего сменить его на посту директора «Опера». Некоторые критики нападали на саму идею пастиччо. Луи Деснуайе, опубликовавший книгу в 136 страниц с противоположным мнением, пытается создать свою эстетически-этическую концепцию, утверждая, будто «Роберт Брюс» в действительности не был ни пастиччо, ни новой оперой, а переделанной и «завершенной» «Девой озера». «Ревю э газетт мюзикаль», как всегда настроенная против Россини, бросилась в атаку на «Роберта Брюса», Россини, его либреттистов и Пилле, обвиняя их в профанации. Берлиоз в «Журналь де деба» упрекал Россини за «отсутствие уважения к художественным деталям, создающим истинную выразительность и верность характеров».

Самые обоснованные и яростные нападки на «Роберта Брюса» были опубликованы венгерским пианистом Штефаном Хеллером в форме письма, обращенного к «Мьюзикл уорлд» (Лондон). Описывая Россини как «великого коррупционера в музыке», Хеллер осуждает его «изнеженные каватины… неестественные страсти… лицемерную фразеологию… отсутствие вкуса… тривиальные и вульгарные идеи». Переведенная на французский язык и опубликованная в «Критик мюзикаль», резкая критика Хеллера привлекла внимание Олимпии Пелиссье. Возможно, не посоветовавшись с Россини, 17 января 1847 года она схватила перо и написала Пилле следующее:

«Что я могу вам сказать, прочитав в «Критик мюзикаль» от 17 января 1847 года письмо, адресованное мистером Штефаном Хеллером директору «Мьюзикл уорлд»? Только то, что, совершенно ошеломленная, я внимательно прочла эту лавину оскорблений, глупого пустословия, высказанных невежественно, нагло, с плохим вкусом, так что кровь застыла у меня в жилах, а щеки вспыхнули от возмущения. Как могла я, женщина, всего лишь мельчайшая песчинка, отомстить за оскорбление, выходящее за пределы человеческого воображения? Я принялась за работу. Я отправила директору «Деба» коробку с двумя парами великолепных ослиных ушей, первую в подарок месье Бергену, главному редактору «Деба»; вторую – знаменитому композитору месье Гектору Берлиозу с тем, чтобы он переслал ее своему прославленному другу, современному Мидасу, по-иному

называемому Штефан Хеллер. Уши были упакованы в корм для скота. Все это заняло у меня много времени: одни уши не удовлетворяли меня, мне хотелось вызвать веселье, когда будут открывать ящик. Я надеялась, что вышеупомянутая посылка будет открыта в присутствии директора или служащих «Деба»; невозможно, чтобы этот подарок не достиг адресата, так как я прикрепила к ушам, как фронтиспис, статью от 17 января, убежденная в том, что месье Бертен с удовольствием передаст вышеупомянутое украшение тому, кто его заслуживает. Россини ничего об этом не знает; его *sang-froid*[63] находится в полном противоречии с моей натурой – я чуть не заболела от огорчения, он же весело высмеивает мистера Штефана Хеллера, даже не зная имени этого злосчастного парня. Он утверждает, что этот джентльмен имеет полное право на свое собственное мнение, которое следует уважать».

Мы не знаем, достиг ли замечательный пакет Олимпии своего назначения, но точно знаем, что, возможно, благодаря этому обмену оскорблениями «Роберт Брюс» принес Нидермейеру 15 000 франков (по 500 франков за каждое из тридцати представлений). Россини, снабдивший Пилле «новой» оперой Россини, но не получивший за нее ни франка, мог с полным правом смеяться над высокопарным тоном кипящих негодованием Дюпоншеля, Хеллера и других. Начавшего свой сценический путь в «Опера» «Роберта Брюса» в предпоследний день 1846 года можно было услышать в следующем октябре в Брюсселе, а в ноябре в Гааге, прежде чем он вернулся в «Опера» летом 1848 года.

Тем временем в Болонье восшествие Пия IX подвигло Россини на создание еще одного пастиччо. Римский историк Джузеппе Спада предложил ему положить на музыку написанные по случаю стихи графа Джованни Маркетти и создать кантату в честь нового папы. Без долгих размышлений Россини согласился, возможно, он планировал еще раз обратиться к «Хору бардов». Затем он передумал и 6 августа 1846 года написал Спаде: «Я очень задержался с ответом на ваше драгоценное письмо; был болен и все еще не совсем поправился; примите мои извинения. Как только я получил ваше письмо, я сообщил графу Маркетти, что у меня есть хор, на музыку которого можно положить новые стихи, и что я всецело в его распоряжении, но до сегодняшнего дня я не получил ответа. Что же касается написания мною кантаты, не забудьте, мой превосходный друг, что я еще в 1828 году отложил свою лиру и не смогу снова взять ее. Если бы эта изумительная возможность предоставилась мне, когда я был еще в состоянии, я с энтузиазмом принялся бы за работу; но теперь я инвалид и

должен пребывать в немоте. Если Маркетти согласится на хор, я его тотчас же вышлю...»

Спада не сдался. Через двух болонских друзей Россини, маркиза Камилло Пиццарди и В. Кристини, он оказал такое сильное давление на Россини, что композитор, наконец, согласился составить кантату-пастиччо. Когда позже к нему обратились с просьбой опубликовать эту кантату – «Кантату в честь римского папы Пия IX», – он ответил, что публикация невозможна, так как музыка принадлежит другим издателям, которые ему уже заплатили. Тогда Маркетти пришлось приспособить стихи к уже существующей музыке. 25 октября 1846 года Россини писал Спаде: «Я отправил маркизу Пиццарди свою композицию на стихи графа Маркетти, с тем чтобы она была как можно скорее переслана вам; если это произведение будет когда-либо исполняться, потребуется прекрасное текучее сопрано для образа Надежды и тенор для *L'Amore pubblico*[64]. Партия Корифея не велика, для нее просто потребуется точный голос. Бас *Genio cristiano*[65] должен обладать силой и мужеством. Вы найдете двух Корифеев в хоре девушек, последовательниц Надежды, пусть они будут хорошенькими и по возможности обладают простыми искренними голосами. Военный оркестр следует поместить напротив оркестра, это создаст определенный эффект эха. Хор многочисленный, зрители терпеливые и т. д. и т. д. Мой добрый друг, это несколько инструкций, которые я счел необходимыми; если дирижировать будет маркиз [Раффаэле] Мути [-Папаццури], я буду совершенно спокоен и счастлив».

Первое исполнение кантаты (интродукция, соло сопрано, соло тенора, квартет, хор) состоялось в зале Академической филармонии в Болонье 16 августа 1846 года, похоже, это была своего рода репетиция в день именин Россини; римское представление, для которого она и создавалась, состоялось в Капитолии 1 января 1847 года. Пресса отмечала, что количество зрителей превышало полторы тысячи, включая тринадцать кардиналов, герцога Девонширского, брата короля обеих Сицилии и принцессу Саксонскую. На стенах Сената были развешаны девизы, написанные братом Джузеппе Спады, Франческо. Сзади на усыпанной звездами драпировке была следующая надпись:

«ПИЮ IX
*Высокопреосвященству Величайшему первосвященнику*
*гимн благодарности и похвалы*
*Счастливый Рим посвящает*
*От своего бессмертного и достойного благоговения*

*имени,*

*торжественно встречая в Капитолии*
*наступление Нового года».*

# Глава 14
# 1846 – 1855

16 августа 1846 года, в день первого исполнения россиниевской кантаты в честь Пия IX, они с Олимпией Пелиссье поженились. Незадолго до этого Россини снял у маркиза Аннибале Банци виллу, находившуюся сразу же за пределами болонских ворот Санто-Стефано. В часовне, примыкающей к этому имению, его друзья фаготист Антонио Дзобили и тенор Доменико Донцелли выступили в качестве свидетелей на его второй свадьбе. Россини было пятьдесят четыре года, его невесте – сорок девять. Брачное свидетельство в приходской церкви Сан Джованни в Монте гласит: «Год 1846, август 16. Оглашения имен вступающих в брак не состоялось. Приходской аббат Сан-Джулиано соединил браком согласно с предписанием совета Трента прославленного кавалера Джоакино Россини, вдовца покойной синьоры Изабеллы Коллины Кобранд, сына покойного Джузеппе и покойной Анны Гвидарини из прихода святых Витале и Агрикола, и синьору Олимпию Алессандрину, дочь покойного Жозефа и покойной Аделаиды Дескюйе из прихода Сан Джованни в Монте. Свидетели – синьор Антонио Дзоболи и синьор Доменико Донцелли». Второй брак Россини длился без серьезных разногласий до самой его смерти, последовавшей двадцать два года спустя. Олимпия пережила его, ревностно и убедительно играя роль вдовы великого человека до своей собственной смерти, последовавшей 22 марта 1878 на восемьдесят первом году жизни. Но супругам Россини не суждено было долго наслаждаться безмятежной болонской жизнью: вскоре наступил 1848 год. Возможно, потому, что Россини опасался гражданских беспорядков, о которых поступали сообщения из многих мест, или по какой-либо иной причине, но 26 апреля 1848 года он передал завещание болонскому нотариусу Чезаре Станьи. В нем он назвал музыкальный лицей своим главным наследником. На следующий день оркестр военных добровольцев, готовившийся покинуть Ломбардию и принять участие в борьбе за независимость, собрался у палаццо Донцелли, чтобы приветствовать Россини. Когда он вышел на балкон, желая поблагодарить их, его встретили аплодисментами, но одновременно раздавался и свист, и враждебные выкрики: «Долой богача-реакционера!»

Распространились слухи, будто симпатии Россини к либералам, подтвержденные тем, что он подписал петицию к

кардиналу Риарио Сфорца, значительно охладели, когда он узнал новости о крайностях, совершаемых патриотами. Недоверие и неприязнь к Россини со стороны либералов и радикалов усилилась после того, как он пожертвовал только 500 скуди, пару лошадей и ничего больше, когда к нему обратилась болонская комиссия, собирающая средства на поддержку борьбы за независимость. Грубые выкрики нескольких человек в толпе под окнами напугали и без того робкого Россини. Позже он утверждал: его явно неадекватная реакция возникла в результате того, что, по его сведениям, в тот день в Болонье нескольких человек убили, и никто даже не попытался арестовать нападавших. И Олимпия, неважно себя чувствовавшая, также сильно испугалась. В панике они решили немедленно покинуть Болонью. На следующее утро (28 апреля 1848 года) ранней почтовой каретой они отправились во Флоренцию.

Что скрывалось за демонстрацией, направленной против Россини, становится ясным после знакомства с записями Радичотти, взятыми из рукописной хроники, оставленной неким Боттригари. Он считался одним из самых фанатичных и горячих среди болонских патриотов-радикалов. В ней он называет Россини «холодным эгоистом, презирающим все, кроме денег», и отмечает, что исполнение хора «Милосердие» было «особенно эффектным и не в малой степени удивительным, так как каждый знал, что милосердию никогда не было места в сердце знаменитого маэстро». Здесь Боттригари, бесспорно, рисует искаженный образ композитора, что отражает его утверждение, будто Россини «совершенно не интересовался лицеем, управление которым было ему доверено». Многозначителен тот факт, что эта клевета датирована 29 апреля 1848 года, два дня спустя после демонстрации у палаццо Донцелли. Истинной причиной беспорядков стало то, что Россини отказался принять участие в революционной борьбе.

Большинство болонцев явно не разделяло отношение Боттригари к своему самому знаменитому земляку. Некоторые из них утверждали, будто направленная против него демонстрация была делом рук сицилийских войск, проходивших через город, но не объясняли, каким образом сицилийцы могли так подробно узнать о Россини и его позиции. Другие отправились к падре Уго Басси, горячему патриоту, сыгравшему определенную роль в возбуждении вышедших из-под контроля антироссиниевских настроений, и попросили его убедить композитора вернуться из Флоренции. 29 апреля по предложению папского легата Басси выступил с проповедью в Сан Петронио, призывая народ к спокойствию. В тот же день он пригласил людей последовать за

ним к палаццо Донцелли после захода солнца, когда военные волонтеры вернутся в свои бараки. Там он, стоя между факелов на балконе, страстно защищал Россини, утверждая, что люди, не уважающие итальянцев, составляющих славу Италии, не любят свою страну. Он подчеркнул «тот факт, что Италия не попала под влияние немецкой музыки благодаря гению Россини», и заявил, что только сторонник свободы мог создать «Вильгельма Телля». Басси призвал болонцев продемонстрировать свое уважение, любовь и благодарность к Россини и свою печаль по поводу его отъезда.

«Гадзетта ди Болонья» от 2 мая назвала эту проповедь «самым большим триумфом горячего красноречия знаменитого падре Уго Басси» и, заканчивая свой комментарий, присоединяла свой голос к обращенному к Россини приглашению Басси вернуться в Болонью. Басси послал сообщение о вечере 29 апреля Россини во Флоренцию, почти умоляя его вернуться. Россини 1 мая ответил:

«Почтенный и преподобный сэр, жители Болоньи, чьим уважением я так дорожу, не могли выбрать лучшего оратора, чем вы, синьор, чтобы их чувство привязанности ко мне доставило мне наибольшее удовольствие. Пожалуйста, синьор, будьте так добры и передайте им мою благодарность. Болонья всегда пользовалась моей особой симпатией. Там в свои ранние годы, которые вспоминаю с удовольствием, я узнал искусство музыки и да будет мне позволено сказать вместе с поэтом *«Lo hello stile che m'ha fatto onore»* [1] .

К Болонье всегда возвращались мои мысли, моя любовь, мое сердце, даже когда я находился среди приманок и рукоплесканий самых больших европейских столиц. В Болонье, удалившись от суматохи мира, я обосновался в спокойной обстановке и здесь же разместил свой скромный, а не огромный, как многие считают, капитал. В Болонье я обрел гостеприимство, дружбу, спокойствие – словом, все лучшее в последние годы моей жизни. Болонья – мой второй дом, и я горжусь, что являюсь ее сыном, хотя и не по рождению, но будучи усыновленным ею.

Из искренности этих чувств вы, синьор, с легкостью догадаетесь, какое приятное впечатление произвело на меня почетное приглашение, которое город Болонья передал мне через вас, и как страстно я желаю вернуться туда. Если бы меня не задержало недомогание жены, я сразу же, как только получил ваше письмо, бросился бы благодарить всех этих добрых друзей, братьев и земляков, которые так любят меня и которых в свою очередь люблю я. Но состояние, в котором в настоящее время пребывает жена, не позволяет нам повторить столь утомительное путешествие, а привязанность, которую я к ней испытываю, не

позволяет мне покинуть ее в такое время. Я успокаиваю себя надеждой, что она скоро поправится и я очень скоро вместе с нею смогу лично поблагодарить за сердечность жителей Болоньи, а пока я выражаю свою благодарность этим письмом и умоляю вас, синьор, передать ее им своим красноречивым и мощным голосом.

К тому же я был глубоко растроган и удовлетворен, когда узнал, что вы, синьор, предложили, а жители Болоньи одобрили идею предоставить мне возможность снова испытать силы в заброшенной мною профессии и положить на музыку написанный вами «Итальянский гимн», и я, будучи истинным горячим патриотом, сделаю все возможное, чтобы приспособить его к пению, когда охваченная восторгом Италия будет аплодировать нашему великому благодетелю, папе Пию IX.

Примите, синьор, заверения в моем величайшем уважении, с которым я имею честь быть вашим самым преданным слугой. *Джоакино Россини».*

Прежде чем Басси смог послать Россини слова к предполагаемому «Итальянскому гимну», ему самому пришлось покинуть Болонью. Около Тревизо он был тяжело ранен. Тем не менее текст доставил Филиппо Мартинелли. В середине мая во Флоренции Россини сочинил гармонизированную мелодию в ритме марша, под которую его можно было петь. 19 мая он послал набросок в Болонью Доменико Ливерани с просьбой произвести инструментовку. «В аккомпанементе я акцентировал мелодию, составляющую сущность гармонии, а также ритмы аккомпанемента, а тебе предстоит наполнить все это большой энергией и подобрать тон, наиболее подходящий для имеющихся в наличии инструментов. Мне очень жаль, что причиняю тебе такое беспокойство, но знаю, что тебе будет приятно помочь мне».

Ливерани выполнил просьбу и отослал результат во Флоренцию, откуда Россини написал ему 3 июня: «Я получил хор, который с точки зрения аккомпанемента меня абсолютно удовлетворил: твое сердце не могло не проникнуть в мои мысли, в мои идеи. Браво, Менгино, твой труд законченный и совершенный. Я не пишу слов благодарности, так как ты со своими чувствами находишь достаточное вознаграждение в том, что доставляешь мне радость». Позже Ливерани написал ему, что этот «Хор Муниципальной гвардии Болоньи» будет исполнен на пьяцца Маджоре между двумя другими произведениями, первым из которых станет увертюра к «Осаде Коринфа». В ответ на эту новость Россини 11 июня заметил: «Я вовсе не считаю неприемлемым то, что хор будет исполняться на пьяцца Маджоре. Принимая во внимание краткость хора, его хорошо исполнять между двумя другими произведениями, я только не одобряю

исполнение увертюры к «Осаде Коринфа» в качестве первого произведения. Эта вещь слишком блестящая, чтобы предшествовать хору. Я поставил бы увертюру на последнее третье место, а в качестве первого предпочел бы какое-нибудь величественное произведение, например, прелюдию к «Роберту-Дьяволу» Мейербера или, возможно, что-нибудь в этом духе из «Стабат». Таким образом программа будет следующей: 1. Какое-нибудь величественное произведение. 2. Хор. 3. Увертюра к «Осаде Коринфа».

24 мая сенатору Гаэтано Дзуккини вручили партитуру «Хора», который Россини посвятил городу Болонье и его муниципальной гвардии. Два дня спустя Дзуккини и офицер гвардии выразили свою благодарность Россини. Их цветистое письмо содержало следующий пассаж: «Гимн, который вы любезно посвятили муниципалитету и гражданской гвардии Болоньи, превратил нашу печаль в чистейшую радость. Вы добавили драгоценный камень в свою бессмертную корону, а Италия обогатилась новой музыкальной славой». Радичотти так прокомментировал последнее предложение: «По правде говоря, музыка этого гимна ничего не добавляет к заслугам композитора или к славе итальянского искусства. Мы уже видели, что каждый раз, когда Россини прикладывал руку к произведениям по определенному случаю, дар подводил его. Подобное бывало и у других великих мастеров (например, Верди), и причина вполне понятна».

Менгино (Ливерани) дирижировал первым исполнением хора вечером 21 июня 1848 года (годовщина правления Пия IX) на освещенной по-праздничному пьяцца Маджоре. Число исполнителей, инструменталистов и вокалистов превысило четыреста человек. Широкая аудитория реагировала самым восторженным образом, безусловно отчасти вызванным способным воспламенить текстом, и потребовала повторения «Хора». Хотя реакция слушателей подтвердила, что большая часть болонцев относится к Россини с восхищением, но сообщения об этом, так же как и призывы Басси, не убедили Россини и Олимпию расстаться с относительно безопасной Тосканой.

Возможно, Россини проявлял искренность, торжественно заявляя о своей немеркнущей любви к Болонье и о постоянном желании вернуться туда. Однако он не мог не заметить, что жизнь флорентийцев находилась на значительно более высоком культурном уровне (за исключением музыки), была более разнообразной и несла с собой больше развлечений, чем жизнь в Болонье. Эта привлекательность, а также перепады в состоянии его здоровья с частыми ухудшениями, удерживала его в столице

великого герцогства до сентября 1850 года. В течение двух лет он фактически ни разу не посетил Болонью, связанную с Флоренцией дорогой, хотя и трудной, и ухабистой, проходившей через Апеннины, но простиравшейся не более чем на шестьдесят пять миль.

Сверхчувствительная природа Россини на фоне его болезненного состояния была сильно потрясена событием, заставившим его искать убежище во Флоренции. Нет сомнения, что он в то время находился в состоянии, которое Бруно Риболи характеризовал как «мрачные симптомы ужасного беспокойства», с часто проявляемыми признаками маниакально-депрессивного свойства. Только неустанная полная любви забота Олимпии помогала ему проходить через этот темный лабиринт. Подобное состояние не было постоянным – настроение Россини менялось непредсказуемо без видимой причины. Временами он впадал в полную прострацию, а иногда он робко и нерешительно присоединялся к музыкальным сборищам, которые прежде доставляли ему такое удовольствие.

* * *

Республиканский Париж, медленно приходивший в себя после революции, отправившей в феврале 1848 года Луи Филиппа в изгнание, не забыл Россини. Взяв партитуру и либретто «Путешествия в Реймс», несколько странной оперы, которой Россини приветствовал коронацию последнего из Бурбонов двадцать три года назад, Жан Анри Дюпен переделал текст Луиджи Балокки в двухактную комическую оперу под названием «Едем в Париж». Решение поехать на коронацию Карла X в Реймс теперь превратилось в обсуждение уличных боев 1848 года и принятие решения отправиться в Париж и посмотреть, что же там произошло. Строки, посвященные битве у Трокадеро, теперь относились к сражению на площади Пале-Рояль. Это чрезвычайно странное пастиччо стало первым из нескольких представлений, показанных в театре «Итальен» 26 октября 1848 года.

Россини не принимал никакого участия в создании этой мешанины из музыки, которую он использовал в «Путешествии в Реймс» и частично в «Графе Ори». Критик «Ревю э газетт мюзикаль» по этому поводу сказал: «Представление было холодным и скучным. Проблески гениальности великого маэстро не могли разбить лед. Очаровательная интродукция, такая же, как в «Графе Ори», дуэт Кавалера и Коринны, такой же, как дуэт

графа Ори и графини, потрясающий номер без аккомпанемента и восхитительный финал были выслушаны без восторга. Ничего удивительного: каждый слышал это слишком часто и в гораздо лучшем исполнении. Опера «Едем в Париж» вскоре умерла естественной смертью.

Среди огромного количества сохранившихся писем Россини значительная часть датируется 1848-м, 1849-м и первыми девятью месяцами 1850 года. Они написаны из Флоренции и адресованы главным образом его финансовым, юридическим и музыкальным агентам в Болонье, особенно часто Гаэтано Фаби, Доменико Ливерани и Анджело Миньяни, которых он бомбардировал порой ежедневно требованиями информации, финансовых отчетов, подробных деталей того, что они сделали для него, и настоятельных просьб, чтобы они обратили пристальное внимание на все его инструкции. Например, когда он узнал от Фаби, что в его болонской квартире встал на постой австрийский офицер, он написал: «Вы должны проследить, чтобы полковник не порвал белье. Передайте его ему и примите обратно со всем должным вниманием. Что касается всего прочего, оказанная честь велика, и следует удовлетворять его желания». Многие письма 1848 года с подписью Россини были написаны кем-то другим: предположение о том, будто он слишком плохо себя чувствовал, чтобы написать их, находит подтверждение в неровно поставленных подписях.

Супруги Россини в общем вели довольно спокойную жизнь во Флоренции. Сообщения о тяжелых боях в Болонье, безусловно, сдерживали их желание вернуться туда. 8 мая 1849 года во время одной из стычек в Болонье был убит граф Марко Марлиани, некоторое время учившийся вместе с Россини и видевший постановки его опер в театре «Итальен» в Париже [2] . Либерально настроенный Марлиани стал страстным сторонником независимости. Во Флоренции Россини время от времени видели в обществе: 20 января 1850 года он присутствовал на похоронах скульптора Лоренцо Бартолини и держал одну из лент, привязанных к катафалку; 20 мая 1850 года он написал музыкальное посвящение вдове скульптора, но более значимое возвращение к музыке произошло в конце 1850 года, когда художник Винченцо Разори передал Россини картину, представляющую собой символ священной музыки Давида, играющего на арфе. Желая выразить свою благодарность, Россини выбрал поэму Баккилидес в переводе Джузеппе Арканьели, положил ее на музыку, назвав «Гимн миру», и послал его Джованни Пачини, чтобы тот его оркестровал. Нет свидетельств, исполнялось ли произведение в то время, но критический отзыв о

нем был опубликован в «Театри, арти э леттература» (Болонья) в январе 1851 года. Давно потерянная партитура значительно позже, в 1950-х годах, внезапно нашлась в Имоле в доме потомка маркиза Даниеле Дзаппи, женившегося на Понятовской. В музыке, безусловно, чувствуется влияние предшествовавших оперных стилей (она производит такое впечатление, будто Россини внимательно слушал как Беллини, так и Доницетти), она лирична и искренна, ничто в ней не намекает на то, что композитор находился в состоянии депрессии.

В середине сентября 1850 года Россини наконец-то решился рискнуть посетить Болонью. По-видимому, он хотел убедиться лично, выполняются ли сотни непростых инструкций, которые он посылал Фаби, Ливерани и Миньяни. Однако прежде чем покинуть Флоренцию, он начал вести переговоры о том, чтобы сдать в аренду второй этаж палаццо Пьянчатичи, подтверждая таким образом свое намерение оставаться в Тоскане. Для путешествия в Болонью он выразил готовность заплатить за эскорт из четырех конных карабинеров от Лойано до города и попросил позволения установить защитные орудия у своей болонской резиденции. Он счел болонские власти бдительными, а саму Болонью «более классической, чем обычно»; ее обитатели, по его словам, бродили вокруг с вытянутыми лицами. Оказавшись в Болонье, он вскоре стал скучать по жизни во Флоренции, по вниманию Олимпии, по вечеринкам по пятницам, по приятным визитам к другу Лаударио делла Рипа на виллу Лоретино.

Тревожная обстановка в Болонье беспокоила Россини. 1 января 1851 года он писал оттуда своему флорентийскому другу Джулио Карбони, что надеется «нежно обнять его» в начале мая; 24 февраля он написал князю Карло Понятовскому, что непременно вернется во Флоренцию в начале мая. Необходимо было упаковать драгоценности, серебро, картины и скульптуру из болонского палаццо. 12 февраля он нанес визит австрийскому губернатору Болоньи графу Нобили и обратился с просьбой перевезти свой багаж в Милан под охраной военных. Если даже он вынашивал какое-то намерение задержаться в Болонье, инцидент, произошедший 1 мая, окончательно убедил его в обратном. В тот день он был дома с друзьями, когда неожиданно явился с визитом граф Нобили. Как только австриец вошел в комнату, друзья Россини демонстративно покинули ее. Ему пришлось принимать губернатора в одиночестве. Он воспринял уход друзей не столько как оскорбление Нобили и в его лице всех австрийцев, но как неодобрение его самого и оскорбление его как хозяина дома. Четыре дня спустя он уехал во Флоренцию и больше никогда не возвращался в Болонью.

Гаэтано Гаспари сказал о Россини: «Он больше не мог выносить, когда говорили о Болонье. Жителей ее он теперь всегда называл убийцами». Когда кремонский музыкант Руджеро Манна попросил Россини предложить кого-нибудь на пост директора когда-то столь любимого им болонского лицея, Россини отзывался о городе как о «прекрасной родине агрессии и *mortadelle*[66]». В ноябре 1852 года он послал своего слугу Винченцо из Флоренции в Болонью, чтобы помочь Фаби распродавать мебель и прочее имущество, остававшееся в квартире палаццо Донцелли. «Уполномочиваю вас, – писал он Фаби 9 ноября, – вносить в цену любые изменения, какие сочтете необходимыми, так, чтобы закончить поскорее это дело и чтобы я больше не слышал об этой злосчастной истории».

30 октября 1852 года, отвечая на просьбу Донцелли написать какое-нибудь произведение для его дочери Розмунды и еще один номер, который можно было бы вставить в «Севильского цирюльника», Россини написал так: «Неужели ты забыл, друг мой, что я пребываю в состоянии постоянно возрастающего умственного бессилия. Поверь мне, что если бы чувство скорее деликатности, нежели тщеславия не заставило меня отказаться от славы и денег, я не повесил бы так рано на гвоздь свою лиру. Музыка требует свежих мыслей, у меня же нет ничего, кроме усталости и водобоязни». В течение следующих четырех лет Флоренция официально считалась местом его жительства, где Россини ежегодно проводил до восьми месяцев, принимая не слишком эффективные курсы лечения в Монтекатини и Баньи-ди-Лукка. За эти четыре флорентийских года он жил в нескольких местах в городе и за его пределами, снимал дом на виа Ларга (ныне виа Кавоур), виллу Норманби, принадлежавшую семье Пинцаути, и виллу Пеллерину, находившуюся сразу за воротами Сан-Галло.

2 июля 1853 года Россини купил три рядом стоящих здания, принадлежавшие семейству Медичи. Соседнее с ними здание сейчас известно как палаццо Медичи-Риккарди, а это были палаццо Пуччи и примыкающий особняк, оба выходящие на виа Ларга и дом на виа деи-Джинори, находившийся позади них. Он и потратил значительные суммы на их переделку, но так никогда и не поселился там, хотя на камне на главном палаццо высечена надпись: «В этом доме, ему принадлежавшем, некоторое время жил Джоваккино Россини».

Когда Россини чувствовал себя достаточно хорошо, он поддерживал дружеские отношения со многими выдающимися жителями Флоренции, такими, как Лаударио делла Рипа, знаменитый хирург Джорджо Реньоли, юрист и политик Винченцо

Сальвиньоли, известный латинист и библиотекарь Лаурентийской библиотеки Луиджи Кризостомо Ферруччи (к тому же близкий друг Доницетти); два политических изгнанника из папского Рима Филиппо Мордани и Джузеппе Барилли, композитор-дирижер филармонического общества Теодуло Мабеллини, очень популярный автор народных песен Луиджи Гордиджани. Фердинандо Мартини (1841-1928), выдающийся писатель и политический деятель, вспоминает в своей «Герцогской Флоренции» (1902) события, свидетелем которых он, будучи ребенком, стал во Флоренции. Он видел Россини в палаццо монсеньора Минуччи, архиепископа Флоренции в 1854 году, в тот день, когда в город пришло известие о смерти патриота Сильвио Пеллико. Мартини пишет, что Россини подошел к фортепьяно и сымпровизировал короткую траурную композицию в память о Пеллико, в то время как другие гости собрались вокруг него. Он сообщает о том, что Николай Иванов часто пел у Минуччи и что там он слушал трио из «Итальянки в Алжире» в исполнении архиепископа, Донцелли («которому минуло шестьдесят, но он по-прежнему обладал свежим голосом») и Россини, к тому же аккомпанировавшего на фортепьяно. В тот же день за ленчем Мартини заметил, что Россини съел только один ломтик ростбифа. «Тогда я не понял причин такого воздержания, теперь же понимаю, что обильная, но простая пища архиепископа не могла доставить удовольствия человеку, привыкшему ко всем изыскам гастрономии».

Один фрагмент воспоминаний Мартини кажется особенно живым: «Там были маэстро, три или четыре его друга и длинношерстная собака, словно изъеденная молью, отвратительная зловонная собачонка, объект особой заботы и привязанности хозяйки дома; она, не раздумывая, пожертвовала бы ради нее славой мужа. Этот отвратительный зверь путешествовал с колен на колени, и каждый с ненавистью во взоре, мысленно призывая на помощь собачников, но с ласковым видом, так, чтобы не обидеть синьору, избавлялся от нее, передавая другому, так что неприятное ощущение, вызванное присутствием на твоих коленях этого животного, хотя и было сильным, но непродолжительным, к тому же ты разделял его с другими. В конце концов вонючий «остов» добрался и до меня, я сидел рядом с синьорой и, естественно, не мог прогнать собаку. Я не решился опустить ее на пол, чтобы она снова могла отправиться по кругу, она разлеглась у меня на коленях, блаженно зевнула и уснула! Кто мог бы описать нежные, полные любви взгляды, которые синьора Россини бросала в мою сторону?! Если бы мне было не двенадцать лет, а она не

приближалась к шестидесяти, кто знает, чем бы все это закончилось? Ее взгляды, по правде говоря, только отчасти предназначались мне, она бросала их в мою сторону, но заканчивались они на лохматой собаке. А после взглядов последовали и слова одобрения в мой адрес за то, что я сижу неподвижно (я не осмеливался пошевелиться), затем стали восхвалять мои способности, мой рост; не было ничего во мне, что бы она ни похвалила».

Затем Олимпия обратилась к Россини и, указав на двенадцатилетнего Мартини, сказала: «Ты должен сделать из него музыканта». Россини с готовностью принялся выполнять приказание и попросил мальчика спеть. «Внутренний голос говорил мне, что я не сделаю себе чести, – пишет Мартини, – но тем не менее это приглашение меня очень обрадовало, так как позволяло мне избавиться от миазмов, которые вот-вот убили бы меня во цвете юности, если бы я еще немного продолжал сидеть. Я передал милое бремя синьоре; она приняла его, приласкала, извинилась за то, что потревожила его сон, и, наверное, в глубине души упрекнула себя за недальновидность – ведь для того, чтобы сделать из меня артиста, ей пришлось потревожить этот клубок шерсти». Попытка Мартини спеть вызвала у Россини следующий комментарий: «Мальчик мой, надеюсь, ты станешь хорошим человеком! Но тебе никогда не взять верной ноты, если даже ты доживешь до ста лет!»

Во Флоренции Россини продолжал следить за карьерой своего любимого друга Николая Иванова. 15 апреля 1852 года он писал Иванову в Болонью:

«Дорогой Николино, с удовольствием узнал, что ты вел переговоры с несколькими людьми по поводу ярмарки в Синигалье, я также слышал о том, что планируют поставить «Риголетто» нашего друга Верди. Советую тебе, прежде чем принимать предложение петь в этой опере, проконсультироваться с Верди так, чтобы он сказал тебе со всей присущей ему откровенностью, подтверждая уже доказанное доброе отношение к тебе, сможешь ли ты выполнить взятое на себя обязательство надлежащим образом, и не захочет ли он открыть шкатулку, где хранится его замечательное вдохновение, чтобы написать то, что обеспечит тебе успех [3] . Когда будешь писать ему или зайдешь к нему, передай мои самые сердечные пожелания и скажи, что я добавляю свои просьбы (если они чего-то стоят) к твоим, помочь следовать «судну Иванова» своим курсом.

Прощай, Николино. Верь мне. Нежно любящий тебя *Дж. Россини».*

От флорентийских лет сохранилось несколько

незначительных россиниевских композиций. Они включают в себя «Канцонетту», датируемую 5 апреля 1852 года (еще одно переложение текста Метастазио), возможно созданную для рукописного альбома; балеро, преподнесенное графине Антониетте Орловой-Орсини, датированное летом 1852 года, переработанное и приспособленное к переводу Ферруччи; кантату «Жанна д'Арк», которую он посвятил в 1832 году Олимпии. Письмо, посланное Россини Ферруччи, по-видимому, в 1852 году по поводу «вульгаризации» текста «Жанны д'Арк», представляет собой особый интерес, так как содержит размышления и теоретические суждения, накопленные в результате длительного опыта создания произведений для голоса.

«Не можешь ли ты перевести для меня несколько строф из «Жанны д'Арк» с латыни на итальянский? Приезжай, и мы сделаем это вместе. Эуджению [Лебон] поможет нам.

Ты спрашиваешь меня, как произошло, что контральто почти не фигурирует среди главных партий в музыкальных произведениях. Это вовсе не потому, что оно утратило свою естественную привлекательность. Пойди на исполнение мессы, и ты это поймешь. Тот, кто одарен хорошим слухом, всегда ждет «Sanctus», чтобы судить о мастерстве органиста. Как раз здесь, когда *vox hurnana*[67] замирает, ему удается проникнуть в сердца верующих своей патетичностью, особенно ярко проявляющейся в анданте. Органист – первый учитель логики, которую он измеряет такт за тактом.

Контральто – это норма, которой следует подчинять голоса и инструменты в музыкальном произведении. Если хочешь обойтись без контральто, то можешь загнать исполнительницу первых партий на луну, а низкий бас *(il basso profondo)* – в колодец. А это все равно что смотреть на луну в колодце[68]. Лучше всего писать в среднем регистре, ибо в нем всегда получается хорошая интонация. На крайних струнах (звуках) столько же выигрывают в силе, сколько теряют в изяществе, а злоупотребление влечет за собой паралич гортани, что в итоге ведет к декламационному пению, то есть форсированному и невыразительному.

Тогда-то и появляется потребность в усиленной инструментовке, дабы скрыть дефекты голоса, а это вредит красивому музыкальному колориту. Так поступают теперь, а после меня будет еще хуже. Голова возьмет верх над сердцем, наука приведет к гибели искусства; поток нот, называемый инструментовкой, станет гробницей певческих голосов и чувства. Да не будет так!!!»

Когда в 1852 году «Моисея» удачно возродили в парижской

«Опера», Нестор Рокеплан, директор театра, обнаружил, что Россини является всего лишь кавалером ордена Почетного легиона. Он обратился к правительству Наполеона III с предложением произвести Россини в командоры без прохождения ранга офицера. Официальный декрет о присвоении Россини звания командора, датированный 12 апреля 1853 года, был послан ему с письмом, в котором министр Ашиль Фульд побуждал Россини написать новый шедевр. Еще более экзотические почести были оказаны Россини, когда в 1853 году Абдул Меджид, турецкий султан, прислал ему орден Нишам-Ифтихар в знак благодарности за посвященный ему Россини в 1852 году «Военный марш».

В начале апреля 1853 года великий герцог Тосканский, чтобы оказать Россини честь, приказал поставить «Вильгельма Телля» в палаццо Питти. Россини «председательствовал» на представлении, но не дирижировал. Эта задача была возложена на Сболчи. Флорентийский корреспондент парижской «Ревю э газетт мюзикаль» дал подробный отчет о событии и заключил его следующим комментарием: «Величественная торжественность музыки, исполненной по заказу великого герцога, заставила Россини вновь появиться во главе музыкантов. Он упивался славой во время исполнения в своем присутствии одной из самых прекрасных драматических опер, когда-либо в мире написанных. Это дает надежду на то, что после двадцатипятилетнего отдыха гений поймет, что раз он все еще сохраняет свои умственные способности в целости и сохранности, то больше не существует никакого предлога, чтобы засушить этот изумительный источник, из которого возникло так много вдохновенных произведений на радость всему миру».

Только Олимпия и несколько самых близких друзей Россини, похоже, понимали, что он безнадежно болен и что его нервное, физическое и моральное состояние усугубилось после того, как он перешагнул рубеж шестидесятилетия. 17 января 1853 года Джузеппина Стреппони в письме Верди из Ливорно сообщила: «Иванов, приехавший навестить меня, говорил со мною о вас с большим удовольствием и уважением. Россини не так счастлив, как мог бы быть. Этот человек полагал, что сможет подчинить сердце уму; теперь его сердце предъявляет свои права и ищет чувства привязанности, которые не может найти. Сердце, в свою очередь, побеждает разум!» Однако остроумие не покинуло Россини. Получив посылку со колбасами и фаршированными макаронами от Джузеппе Беллентани из Модены, он 28 декабря 1853 года написал письмо с благодарностью: «Прославленному синьору Джузеппе Беллентани, знаменитому торговцу колбасами.

Модена». Оно начиналось словами: «От так называемого пезарского лебедя Орлу колбасников». Далее следовало: «Вы хотели произвести на меня впечатление, поднявшись ввысь, даровав мне специально приготовленные *zamponí*[69] и *cappellettí*[70], и будет абсолютно справедливо, если я, словно из болотистой родины древней Падуи, издам громкий крик, провозглашая особую вам благодарность. Я считаю собрание ваших сочинений совершенным во всех смыслах, и меня радует ваше мастерство и доставляет наслаждение изящество ваших прославленных композиций.

Я не отношу ваши похвалы на счет музыки – как я уже отмечал в предыдущем письме, я живу в мире гармонии как бывший композитор. Хорошо для меня, еще лучше для вас! Вам доступны особые ключи, способные удовлетворить небо, а это более надежный судья, чем ухо, так как зависит от утонченности прикосновения в самых чувствительных местах к источникам всей энергии; чтобы доставить вам удовольствие, я касаюсь только одного ключа и выражаю глубокую благодарность за ваши многочисленные знаки внимания. Мне хотелось бы стимулировать вас к более высоким полетам, так чтобы вы могли носить лавровый венок, которым очень обязанный вам должник охотно короновал бы вас. Ваш слуга *Джоакино Россини.* Флоренция, 28 декабря 1853 года».

Беллентани, чрезвычайно возбудимый человек, собрал толпу моденцев на пьяцца Гранде, читал и перечитывал им это письмо, затем заключил его в рамку, осветил и пришел в такую степень волнения, что его, и всегда-то не способного полностью контролировать свои эмоции, после четырех дней сверхвозбуждения отвезли на лечение в психиатрическую лечебницу в Реджо-Эмилия. Однако известно, что он довольно быстро пришел в себя: уже 27 февраля 1854 года Россини снова писал ему, благодарил за деликатесную продукцию и одновременно с грустью говорил: «Мучимый постоянно нервным заболеванием, я не могу сейчас наслаждаться теми изысканными лакомствами, которые вы приготовили. Я ограничился тем, что прочел исторические заметки по гастрономии, которые вы мне прислали…»

В январе 1854 года Россини получил письмо от графа Стефана Фея, венгерского мальтийского рыцаря, имевшего определенную известность в качестве пианиста. Фей просил его написать для венгерских поклонников новую оперу или, по крайней мере, новое большое религиозное произведение. Письмо Фея, которое, скорее всего, не сохранилось, по-видимому, было написано на латыни, так как он не говорил ни на каком языке,

знакомом Россини. Его содержание нам известно только по версиям, опубликованным в прессе, и из краткого изложения, напечатанного в «Ла гадзетта мюзикале» (Флоренция). Ответ Россини был послан в латинском переводе, сделанном Ферруччи. В нем приводились главным образом художественные, а не личные причины отказа Россини писать для сцены. Он говорил о том, что не испытывает симпатии к современным методам композиции, особенно тем, которые имеют тенденцию к «чрезмерным знаниям», что «уменьшает восприятие сердцем, заставляя доминировать интеллект». Далее он заявляет, что испытывает отвращение к тем либретто, которые «восхваляют недостойные предметы, даже ужасные преступления».

Наверное, забыв о некоторых текстах, которые сам положил на музыку, таких, как «Семирамида», Россини, скорее всего, нацелил эту критику на жестокие тексты Скриба, написанные для Галеви и Мейербера, особенно на «Еврейку», «Гугенотов» и «Пророка», хотя в равной мере он мог думать о такой кровавой бойне, как «Трубадур» (1853), написанном Сальваторе Каммарано для Верди. Прежний Россини проявляется в конце послания к Фею: «Я всегда испытывал склонность к Венгрии. До сего времени токайское вино никогда не иссякало на моем столе, отныне Венгрия станет вдвойне мне дорога, любезный рыцарь, так как это ваша Родина».

Во время написания письма Фею Россини чувствовал себя очень плохо. Свидетельства очевидца о плачевном состоянии его здоровья сохранились в воспоминаниях Филиппо Мордани и в биографии Феличе Романи, написанной Эмилией Бранкой, которая уже ранее цитировалась. Мордани часто видел Россини во Флоренции между маем 1854-го и апрелем 1855 года. 7 мая 1854 года Ферруччи представил его Россини. Мордани пишет: «Первый раз, когда я говорил с этим очень знаменитым, но таким несчастным человеком, я подумал, какая польза в его огромной славе? Свет его высокого ума, казалось, находился на грани помутнения... Те, кто часто посещали его дом, говорили мне, что он часто дает выход своим чувствам, тяжело вздыхая, причитая, неожиданно разражаясь отчаянными рыданиями. И часто, глядя на себя в зеркало, обвиняет себя в малодушии и заявляет: «К чему я пришел и кем я был в этом мире? И что скажут люди, когда увидят, что я оказался в таком жалком состоянии и позволяю вести себя словно женщина или маленький ребенок?»

Россини сообщил Мордани, что страдает от своего рода «водобоязни», и это не позволяет ему ни спать вволю, ни наслаждаться вкусом пищи. Объясняя свое состояние, Россини сказал: «Я даю слишком большую волю своей фантазии, к тому же

обладаю чрезмерно большой нервозностью и чувствительностью... – и добавил: – Но неприятности у меня начались в 1847 году...» 8 января 1855 года Россини и Мордани встретились на пьяцца дель-Дуомо. Во время последующей совместной прогулки Россини заметил: «У меня есть все несчастья, характерные для женщин. Не хватает только матки». Впоследствии он говорил о себе как об «отце всех тех, кто страдает от нервного расстройства». Два дня спустя, когда разговор снова зашел о Болонье, он рассказал Мордани о том, как в 1848 году убивали людей, и хотя вокруг было множество солдат, ни один из них не шевельнул рукой, чтобы арестовать головорезов. «А знаете ли вы, что у них был список, в который входило более тысячи человек, которых собирались убить?» Произнося эти слова, он раскраснелся и выглядел ужасно расстроенным, затем добавил: «Они просили меня делать то, чего я не мог делать. Они хотели денег. Я дал им их, но тщетно. Они хотели, чтобы я стал главарем всех этих банд, рыскающих по Италии, и стал носить военную форму, словно восемнадцатилетний юнец...»

13 февраля 1855 года Россини рассказал Мордани, что в течение четырнадцати месяцев он спал только урывками, минут по пять, что он завидует тем существам, которые ничего не чувствуют, особенно животным. «Лучше умереть, чем так жить, – говорил он. – Все иллюзии по поводу жизни покинули меня. Я всегда мало думал о человеческой славе, зная, насколько легко бывает подняться на ее вершину и спуститься с нее». Когда Мордани встретил Россини вновь, через два месяца спустя, как раз перед отъездом Россини в Париж, композитор сказал: «Никто не знает, какую боль причиняют нервные заболевания. Посмотрите, я не могу поднять руки выше этого уровня». Мордани пояснил, что он мог поднять их только до головы. «Но не думайте, что, когда меня охватывает нервное заболевание, мой ум затуманивается или теряет свою ясность. О нет, этого никогда не происходит...»

Ни спокойная летняя жизнь в Тоскане рядом с Флоренцией, ни ванны Монтекатини и Баньи-ди-Лукка (где Россини провел лето 1854 года с 28 июня) – ничто не помогло ему. Мордани рассказывает об одном «магнитном» сеансе, предпринятом для лечения Россини в начале октября 1854 года «графом Джиннази», который «намагничивал ночной колпак, дуя в него и поглаживая с наружной стороны. Бедный Россини!». Нервы его были постоянно расстроены, часто он проклинал себя, однажды он поднес нож к горлу и умолял друзей прекратить его страдания. «Воистину несчастная жизнь!» – восклицает Мордани, глядя на «мертвенно-

бледное лицо, апатичные, глубоко ввалившиеся глаза, впалые щеки и поникшую голову» Россини.

Описание Эмилии Бранка Романи своей поездки во Флоренцию, которую она совершила в 1854 году вместе с мужем, сестрой Матильдой и мужем Матильды Джува, подтверждает сообщение Мордани. Россини, по ее словам, страдал от «невроза, который полностью изменил его характер и превратил почти в маньяка… Россини по-настоящему был болен, расстроен, нервозен, он ослабел и упал духом. Композитор считал, что мир забыл его, и он сам тоже хотел бы забыть мир, полностью отдалившись от него… Разговор касался только неудобств, от которых он страдал, и подробностей курса лечения, который его врач профессор [Маурицио] Буффалини предписал ему пройти, но он не имел желания подчиняться. Иногда маэстро принимался взволнованно ходить по комнате и, ударяя себя по голове, проклинал свою судьбу, восклицая: «Кто-нибудь другой в подобном состоянии убил бы себя, но я… я трус, и у меня нет мужества совершить это!» Ничто не могло успокоить этот изменившийся ум. Определенно, его пылкое воображение, его мощная фантазия приносили ему вред, перерождаясь в манию».

После того как Романи и семья Джува пообедали с супругами Россини, Олимпия, почувствовав, что наступил подходящий момент, открыла дверь, ведущую в салон, где стояло фортепьяно, и подготовила его к игре.

Наступила ночь.

Синьора Матильда Джува, очень умная и красивая женщина, обладавшая изысканно вкрадчивыми манерами, прекрасно знала, что делать: мало-помалу с помощью Романи она заставила папу-маэстро, как она его называла, войти в салон, сесть за фортепьяно и аккомпанировать ей, когда она исполняла романс из «Отелло», которому он когда-то научил ее с такой любовью.

Маэстро позволил вывести себя в салон, но при условии, что будет сохраняться полутьма. К маленькому обществу присоединились постоянные друзья: князь Понятовский, графы Дзаппа (Дзаппи) и Риччи, художник Винченцо Разори, знаменитый латинист Ферруччи, молодой иностранный джентльмен, пианист, оставшийся во Флоренции изучать контрапункт, и еще несколько близких друзей. Все перешли в салон, освещенный всего лишь лампой, стоящей на столе в столовой.

Россини сидел за фортепьяно, Матильда, готовая петь, стояла рядом с ним, а слева от него находился Романи. Проворные пальцы великого маэстро бежали по клавиатуре, исполняя арпеджио, выводя трели, причудливо вплетая свою фантазию в

прелюдию знаменитого романса из «Отелло», увеличивая ее в четыре, в сто раз, играя фантазию в стиле Тальберга, великолепно, изумительно, ошеломляюще. Можно было подумать, будто он только и делал, что практиковался в игре на фортепьяно.

Восхищение слушателей, которым посчастливилось присутствовать на этом импровизированном концерте, не знало границ, но никто не осмелился проявить его, так как синьора Пелиссье, прижав палец к губам в знак молчания, прошла мимо них, она боялась побеспокоить маэстро. Когда прелюдия закончилась, она сказала синьоре Джува: «Теперь ваша очередь, дорогая Дездемона». Та, растроганная почти до слез, спела настолько выразительно, настолько страстно и точно, что едва она закончила, как Россини, чрезвычайно расчувствовавшийся, принялся неистово плакать и рыдать, как ребенок. Он был потрясен… Это смутило всех присутствующих… но затем Романи присоединился к своей жене, они стали говорить ободряющие слова маэстро, который продолжал сидеть за фортепьяно, снова и снова целуя руки талантливой певицы.

Спокойствие было вновь восстановлено, и Россини, снова пробежав пальцами по клавиатуре, извлекая из нее волшебные звуки, предложил продолжавшей неподвижно стоять рядом с ним женщине исполнить каватину из «Семирамиды». Синьора Джува с радостью согласилась, но опасалась, что не слишком хорошо ее помнит. «Но все же, дорогая Матильда, вы должны петь без нот, я не хочу, чтобы зажигали свет… Я сыграю роль суфлера», – добавил композитор. И он с блеском великого пианиста сыграл прелюдию и мелодию предшествующего хора с новыми пассажами. Так же, как и романс из «Отелло», каватина была исполнена с начала до конца без единой помарки, с хорошим вкусом, вызвав огромное восхищение у всех, особенно у маэстро, который на этот раз, испытывая огромное удовлетворение, хотел обнять и поцеловать свою Семирамиду, как он выразился, и наговорил ей множество комплиментов. «Смотрите, Россини снова вернулся к музыке!» – хором воскликнули друзья и стали поздравлять друг друга. Мадам Пелиссье с экспансивной благодарностью пожала руки Романи и Джува и обняла сестер Бранка, своих друзей, выражая благодарность за все добро, которое они сделали для нее.

Начиная с этого вечера, музыка стала понемногу исполняться в доме Россини – музыка самого Россини, как можно догадаться, или старых мастеров, и это продолжалось до тех пор, пока две семьи Романи и Джува около месяца оставались во Флоренции. Светлый промежуток в состоянии души Россини длился недолго,

приступы ипохондрии снова и снова охватывали его с большей или меньшей силой, но постоянно».

Стали распространяться слухи, будто Россини сошел с ума. Тогда Олимпия почувствовала необходимость публично опровергнуть эти сплетни. 22 октября 1854 года парижская «Ревю э газетт мюзикаль» сообщала: «Мы счастливы, что имеем возможность сообщить нашим читателям новости, которые опровергают сообщения о состоянии здоровья Россини, недавно опубликованные в газетах. В присланном нам письме, написанном под его диктовку женой и подписанном им самим, прославленный композитор поздравляет себя с тем, что, несмотря на все страдания, через которые ему пришлось пройти, он сохранил в целости свои способности» .

Поскольку все остальное не привело ни к какому результату, Олимпия решила снова отвезти Россини в Париж, полагая, что французская медицина сможет сделать то, на что оказалась неспособной итальянская, к тому же она надеялась, что полная перемена обстановки сама по себе принесет ему пользу. После самого тщательного обдумывания и долгих отсрочек решение было приведено в жизнь. 26 апреля 1855 года Россини и Олимпия в сопровождении двух слуг, Тонино и Нинетты, выехали из Флоренции в Париж. Их друг Мазетти сопровождал их до Лукки. Они провели несколько дней в Ницце, где местные музыканты устроили в честь них серенаду в саду отеля «Дез Этранже». В Париж они прибыли примерно 15 мая. Россини не суждено было увидеть Италию вновь. Но после некоторой отсрочки, вызванной плохим состоянием здоровья на протяжении почти четырнадцати лет, начался его финальный апофеоз.

# Глава 15
# 1855 – 1860

Путешествие из Флоренции в Париж, сопровождаемое остановками и длившееся почти месяц, не улучшило состояние здоровья Россини. Первым домом, в котором они с Олимпией поселились по приезде в Париж периода Второй империи, стал дом номер 32 на рю Бас-дю-Рампар [1] . Композитор не мог принять всех желающих его посетить. Когда некоторых из них– Обера, Карафу, Жозефа Мери, Пансерона, графа Фредерика Пилле-Вилля, барона Лионеля де Ротшильда, Сампьери – приняли, те из них, кто не видел Россини несколько лет, сочли шестидесятитрехлетнего композитора пугающе истощенным, бледным и ослабевшим, его ум, казалось, утратил свою былую живость. Ел он без удовольствия, с трудом переваривал пищу, быстро уставал. Говорят, что игра шарманщиков неподалеку от его дома доставляла ему непереносимую боль (особенно когда в состоянии нарушенного душевного равновесия к каждому звуку в его измученном мозгу присоединялась терция). Так что Олимпии пришлось дать консьержу небольшую сумму, чтобы платить им и поскорее выпроваживать.

Однако состояние Россини стало улучшаться. Он встретился с Верди, приехавшим в Париж на премьеру «Сицилийской вечерни», состоявшейся 13 июня в «Опера» [2] . «Франс мюзикаль» сообщила, будто бы он так сказал молодому человеку: «Вы не знаете, в какую тюрьму я заключен!» Один из первых признаков возродившегося у Россини чувства юмора был отмечен, когда, разговаривая с Карафой о его старом верховом коне, он сказал: «Эй, дон Микеле, сегодня я не видел тебя верхом. Наверное, ты заметил, что твоему Росинанту необходима апподжитура[71]». Когда его уговорили посетить мастерскую фотографа Майера, чтобы посмотреть фотографию Болоньи, он долго сидел неподвижно, разглядывая ее. Майер тайком сфотографировал его и, когда Россини собрался уходить, отдал ему закрепленный негатив. Россини, увидев сходство, так прокомментировал: «Вы сыграли со мной скверную шутку».

Однако большую часть времени Россини спокойно проводил дома, где Олимпия окружила его тройной защитой в лице консьержа, слуги Тонино и себя самой: «Первая представляла собой маленькую крепость, вторая – грозный бастион; а что касается третьей, то, чтобы пробраться мимо нее, следовало быть непобедимым» [3] . Молодому немецкому композитору, протеже

графа Шарля Робера де Нессельроде, удалось проскользнуть через три кордона. Затем, весь дрожа, он представил Россини написанную для скрипки мелодию. Россини внимательно просмотрел рукопись, страница за страницей. «Черт! – воскликнул он. – Восемнадцать страниц! Какая трудная мелодия! Никогда не видел ничего подобного. Но должно же здесь быть что-то хорошее. Оставьте ее мне, я посмотрю и, когда вы придете, покажу, какие шестнадцать страниц следует изъять; если хотите сохранить их все, заполните шестнадцать страниц пиццикато!» Душевное и физическое состояние Россини определенно улучшалось. На щеки стал возвращаться естественный румянец, глаза заблестели, речь стала более яркой и твердой. Однажды, когда он гулял с Пансероном, у него вызвал раздражение прохожий, который пристально посмотрел на него, прошел мимо, затем вернулся для того, чтобы с более близкого расстояния и более внимательно рассмотреть его. «Посмотри на эти движения, – сказал композитор. – Словно играет восходящую и нисходящую гамму». Радуясь, что старый друг снова шутит, Пансерон откликнулся: «В которой ты – основной тон».

В своей не слишком достоверной истории театра «Итальен» Кастиль-Блаз утверждает, будто начиная с 1842 года «Стабат матер» Россини исполнялась в Париже по крайней мере по шесть раз в год и некоторые священнослужители, высоко оценивавшие ее, говорили ему, что хотели бы иметь мессу того же композитора. Не написал ли Россини мессы? «Нет, – отвечал им Кастиль-Блаз, – и вот откуда я знаю об этом: однажды вечером [в 1837 году] в театре «Фавар», когда исполнялся восхитительный квинтет ля-бемоль «Мучительное подозрение» [4] из «Девы озера», мне показалось, что этот вокальный ансамбль настолько хорошо подходит к словам из мессы «Qui tollis peccata mundi», что я пропел их в присутствии Россини в маленьком фойе и сказал ему: «Несомненно, вы заимствовали этот фрагмент из какой-то своей мессы». – «Вовсе нет. Это случайное совпадение. Я никогда не писал ничего для церкви». – «Двадцать таких совпадений, и можно составить превосходную мессу». – «Составьте ее. Предоставляю это вам...»

Семнадцать лет спустя, в 1854 году, я снова совершил паломничество в Мормуарон в департаменте Воклюз, где имел огромное количество своих потомков. В этом благословенном месте я обнаружил хоровое общество, основателем и руководителем которого был ректор кантона, господин аббат Пейтье [5] . Однажды на репетиции хора я вспомнил знаменитое «Qui tollis peccata mundi», пропел его под клавишный аккомпанемент и назвал имя композитора. «Что? Месса

Россини?» – воскликнул старый дирижер хора. «Да, месса из «Девы озера». – «Что это значит? Эта песня, разве она не торжественна, не религиозна в высшей степени? Посмотрим, посмотрим. Продолжайте!» – «Не могу, я больше не знаю». Повторите нам десять, двадцать раз этот превосходный фрагмент, это восхитительное «Qui tollis», дайте ему начало и конец так, чтобы создать блистательную торжественную восхитительную мессу, достойную сестру «Стабат матер»!..»

Создать новую арию довольно трудное дело само по себе, даже если позволено и положить их на существующую музыку. Но приспособить неменяющийся текст мессы к мелодии, которую необходимо сохранить в первозданной чистоте; сохранить полную гармонию чувства, колорита, выразительности среди различных элементов, которые вы объединяете; довести это соответствие до такой степени, чтобы заставить людей поверить, будто эти заимствованные мелодии были сочинены специально для этих слов – *hoc opus, hic labor est*[72]. Таким образом Глюк создавал свои французские оперы. Однако я достиг цели; это доставило мне и радости, и огорчения. Я закончил мессу Россини к тому времени, когда должен был возвращаться в Париж. Я не смог присутствовать на ее исполнении, которое состоялось на Рождество [в Мормуароне], но мне сообщили, что оно прошло торжественно и второе исполнение оказалось еще более удовлетворительным, чем первое...

14 марта 1856 года во время длительной прогулки с Россини по бульвару я напомнил ему о «Qui tollis peccata mundi» и сказал: «Наша месса закончена. И более того! Ее уже дважды исполнили!» И сразу передо мной предстал знаменитый дирижер хора, называющий названия всех частей, которые я напевал ему вполголоса.

– «Credo in unum Deum»?

– «Ecco ridente in cielo». («Скоро восток золотою»)

– По крайней мере вы обработали ее для хора?

– Безусловно. Не прозвучала ли она впервые в «Аврелиане в Пальмире»?

– Браво! Точно! Я сомневаюсь, что сделал «Credo» таким величественным и хорошо акцентированным. «Kyrie»?

– «Santo imen»! Религиозный хор из «Отелло».

– «Christe eleison»?

– Канонический квинтет из «Моисея».

– «Incarnatus»?

– Молитва Нинетты [из «Сороки-воровки»].

– «Crucifixus»?

– Хор теней из «Моисея».

– Давайте перейдем от торжественного, печального к веселому. «Cum Sancto-Spirito», «Et vitam venturi saeculi» – вот куда мастера помещали свои фуги, полные живости и порой блистательного безумия.

– Я взял оживленные стретты из квинтета «Золушки» и финала «Семирамиды».

– Удачная охота!

– Позвольте мне преподнести вам рукопись вашей мессы.

– Нет. Увижу, когда она будет напечатана. Это было сложное дело, удачно осуществленное. Я отношу его успех на ваш счет...

Трое господ остановили нас, и Россини представил меня их светлостям, сказав: «Этот почтенный патриарх [Кастиль-Блазу в 1856 году было семьдесят два года] мой второй отец. Он перевел меня на французский, провансальский, латынь и предоставил в мое владение новую империю. И это еще не все, теперь он хочет ввести меня в рай. Но меня это не очень тревожит, так как, надеюсь, он не слишком торопится отправлять меня в этот путь».

В начале июля 1855 года Россини по совету врачей поехал в Трувилль. Здесь он наслаждался обществом Фердинанда Гиллера, который вел продолжительные беседы с ним. Гиллер записал суть этих бесед и поместил их во второй том своей книги «Из жизни мелодии нашего времени», опубликованной в Лейпциге в год смерти Россини. Он пишет:

«Меня представили Россини, когда я приехал в Париж еще очень молодым человеком [примерно в 1828 году]. Там, так же как и впоследствии в Милане, я виделся с ним очень часто; всегда и везде он был очень добр и любезен. Те две недели, которые я провел в Трувилле, я проводил большую часть времени в его обществе...

Теперь Россини шестьдесят три года. Черты его лица не слишком изменились. Трудно было бы найти более умное лицо, чем у него: хорошо очерченный нос, очень выразительные глаза и рот и изумительный лоб. Его тип лица выражает южную живость, он всегда по-настоящему красноречив, независимо от того, весел или серьезен; пребывая в хорошем настроении, он неотразим, когда шутит или иронизирует. Он обладает приятным гибким голосом. Ни один голос южного немца не звучит так приятно для уха образованного северного немца, чем голос Россини, когда он того захочет. Он самый общительный по природе человек, какого только можно представить. Мне кажется, он никогда не устает от присутствия рядом людей, от разговоров с ними, не устает рассказывать истории и, что еще более необычно, не устает слушать. Кроме того, он обладает ровным характером, какой можно найти только среди южан: общаясь с детьми и пожилыми

людьми, с богатыми и бедными, он всегда умеет найти верные слова, не меняя своих манер. Он принадлежит к тем счастливым, богато одаренным от природы натурам, в которых все изменения происходят вполне естественно и органично. Ни в нем самом, ни в его музыке нет ничего неистового, вот почему и он сам, и его произведения завоевали так много сердец».

Россини рассказал Гиллеру, с каким наслаждением слушал в его исполнении Баха, и добавил: «Что за колоссальная личность этот Бах! Написать этакую массу пьес в таком стиле! Это непостижимо. Что другим трудно, даже невозможно, то для него было пустяком. Как обстоят дела с изданием его прекрасных произведений? Я впервые услышал о нем от одной семьи из Лейпцига, которая посетила меня во Флоренции; вероятно, при ее содействии мне выслали два тома, но мне хотелось бы иметь и следующие». Когда Гиллер сказал, что для этого ему нужно всего лишь подписаться на них, Россини обрадовался. Затем он отметил: «Портрет Баха в первом томе превосходен, он говорит о необычайно высоком интеллектуальном уровне этого человека. Бах был и выдающимся виртуозом». Потом он спросил Гиллера, многие ли произведения Баха исполняются в Германии. Когда Гиллер ответил, что многие, но не все, Россини заметил: «К сожалению, подобное невозможно в Италии, и теперь меньше, чем когда-либо. Мы не можем, как вы в Германии, составлять большие хоры из любителей. Когда-то у нас были хорошие голоса в церковных хорах, но это все утрачено. А после смерти [Джузеппе] Баини [6] даже в Сикстинской капелле дела идут все хуже и хуже...»

Разговор перешел на певцов и пение, и Россини сказал: «Большинство известных певцов нашего времени обязаны своим дарованием прежде всего счастливым природным данным, а не обучению. Это относится к Рубини, Паста и многим другим. Подлинное искусство бельканто кончилось вместе с кастратами. Этого нельзя отрицать, даже если не желаешь их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере отличными учителями».

В другой раз разговор зашел об итальянских композиторах прошлого. Гиллер спросил Россини, много ли опер Паизиелло тот слышал. «Во времена моей юности многие из них уже сошли со сцены, – ответил Россини. – Тогда стали популярны Дженерали, Фиораванти, Паэр и в особенности Симон Майр». Когда Гиллер спросил его об отношении к Паизиелло, Россини ответил так:

«Его музыку приятно слушать, но с точки зрения гармонии или мелодии она не представляет собой ничего особенного и никогда меня особенно не интересовала. Его принципом было сочинять целый номер на основе одного маленького мотива, а это дает мало живости и еще меньше драматической выразительности». Гиллер поинтересовался, встречался ли Россини с Паизиелло. «Я видел его в Неаполе после его возвращения из Парижа, где он сколотил значительный капитал. Наполеону нравилось слушать его музыку, и Паизиелло хвастался, наивно рассказывая всему свету, что великий император особенно любил его музыку за то, что, слушая ее, мог думать о другом. Что за странная похвала! Однако в то время его нежной музыке повсюду оказывали предпочтение – в конце концов каждой эпохе присущи свои вкусы».

«Паизиелло был интересным человеком?» – спросил Гиллер, и Россини ответил: «Он обладал приятной представительной внешностью, но был ужасно необразованным и незначительным. Вам стоило бы прочесть какое-нибудь из его писем! Говорю не о почерке и не об орфографии – это я оставляю в стороне, но корявость выражений, поверхностность мыслей превосходили всякое представление! Вот Чимароза был совсем другим человеком – тонкий образованный ум». Гиллер заметил, что из Чимарозы знает только «Тайный брак» и (из чтения партитуры) «Горациев и Куриациев». Россини сказал: «Последняя ничего не стоит. Но у него есть опера-буффа «Неудачные интриги», она совершенно превосходна». – «Лучше, чем «Тайный брак»?» – осведомился Гиллер. «Несравненно значительнее. Финал второго акта (он немного велик для последнего финала) – истинный шедевр. К сожалению, либретто отвратительное. Мне также вспоминается ария из его оратории «Исаак» [7] . Там есть фрагмент, в гармоническом отношении поразительный и чрезвычайно драматичный. Подлинное вдохновение, ведь вообще-то он был не слишком силен в гармонии».

Гиллер спросил, где находятся рукописи опер Россини и добавил: «Думаю, у вас их немного». – «Ни единой ноты, – подтвердил Россини. – Я имею право забирать их у копииста через год, но я никогда не пользовался этим правом. Некоторые из них могут быть в Неаполе, некоторые – в Париже, я ничего не знаю о судьбе других». – «Может, у вас даже нет напечатанных партитур и фортепьянных партитур ваших опер, маэстро?» – поинтересовался Гиллер. «А для чего? – ответил вопросом на вопрос Россини. – Уже несколько лет никакая музыка не исполняется в моем доме. Не изучать же мне их». Гиллер продолжал настойчиво расспрашивать: «А опера «Эрмиона»?

Биографы утверждают, будто вы втайне храните ее для потомства, – как насчет нее?» – «Она вместе с остальными», – ответил Россини. Гиллер продолжал: «Вы однажды сказали мне об этой опере, что сделали ее слишком драматичной и она обернулась провалом». – «Совершенно заслуженно, – весело подтвердил Россини. – Она была ужасно скучной».

В сентябре еще один музыкант посетил Трувилль: Сигизмунд Риттер фон Нойкомм (которому тогда было семьдесят семь лет), учившийся с Михаэлем Гайдном, а в 1816-1821 годах живший в Рио-де-Жанейро и бывший дирижером придворного оркестра императора Педро I. Гиллер представил Нойкомма Россини, и разговор зашел о доне Педро, о котором Россини отозвался так: «Он был настолько любезен, что прислал мне орден. Я поблагодарил его за это позже, когда он приехал в Париж не совсем по своей воле. Так как я слышал о его сочинениях, я предложил исполнить кое-что из его вещей в театре «Итальен». Он с радостью согласился». В этот момент Россини перебил Нойкомм: «Он и продирижировал бы сам, если бы вы его попросили». – «Но я не сделал этого, – сказал Россини. – Он прислал мне каватину, которую я скопировал, добавив несколько тромбонов. Ее хорошо исполнили во время одного из концертов театра «Итальен», и она была встречена аплодисментами публики. Сидевший в своей ложе дон Педро выглядел очень довольным, по крайней мере он тепло меня поблагодарил». Гиллер продолжает: «Здесь я должен кое-что добавить, чтобы завершить этот небольшой анекдот. Я как-то упомянул о нем в салоне графини Б. «Я прекрасно помню этот вечер, – отозвалась графиня. – Дон Педро приехал в Тюильри после концерта, казалось, он не помнил себя от радости. Он утверждал, что это величайшее счастье в его жизни. Проявление такого восторга со стороны человека, только что потерявшего королевство, потрясло нас своей странностью».

Россини вернулся в Париж из Трувилля в конце сентября 1855 года. В начале следующего месяца театр «Итальен» начал свой сезон, в котором его оперы занимали большое место. Он открылся «Моисеем» [8] , дирижировал которым Джованни Боттезини. Надежде управляющего на то, что Россини посетит хотя бы одно представление, не суждено было осуществиться. Похоже, Россини не пришел в театр и вечером 20 или 21 марта 1856 года, когда там исполнялись его «Стабат матер» и хоры «Вера, Надежда, Милосердие». Тем не менее его физическое состояние продолжало улучшаться. Его врачи советовали завершить курс лечения, принимая воды в Вильдбладе в Вюртемберге. По дороге туда в июне 1856 года он остановился в

Страсбурге, и там вечером местный оркестр, оперный хор и несколько страстных любителей исполнили под окнами его комнаты в отеле увертюру к «Севильскому цирюльнику», хоры из «Графа Ори» и увертюру к «Вильгельму Теллю».

Некоторое время спустя «Театер-Журналь» (Мюнхен) сообщал: «Среди посетителей Вильдблада один привлекает всеобщее внимание; это пожилой человек с немного дрожащими конечностями, но с открытым лицом, живыми глазами, зарегистрировавшийся в гостинице как *«Россини, композитор музыки»*. Он очень вежливо общается со всеми, кто обращает на него внимание. Один молодой человек, большой почитатель знаменитого музыканта, представился ему и сказал, что не мог решиться покинуть Вильдблад, не повидавшись с ним. И маэстро ответил ему по-французски: [«Что ж, месье, смотрите на меня! Вы видите вышедшего из моды старика!»]». В начале августа Россини отправился в Киссинген, где его разыскал Максимилиан II, король Баварии. Затем, проведя некоторое время в Бадене для принятия курса лечения минеральной водой, он в конце сентября отправился обратно в Париж вместе со знаменитым валторнистом Эженом Вивье. По возвращении в Париж ему снова сыграли серенаду – на этот раз оркестр Альфреда Мюзара из двадцати человек исполнил по памяти «Альпийскую пастораль» из «Музыкальных вечеров» и увертюру к «Сороке-воровке».

Считая парижское лето слишком знойным, супруги Россини в мае 1856 года сняли у музыкального издателя Жака Леопольда Эжеля маленькую виллу в Пасси [9] . Когда парижские муниципальные власти узнали, что Россини хотел бы иметь свою собственную виллу в квартале Босежур в Пасси, неподалеку от Булонского леса, ему предложили выбрать любую в пожизненное пользование, с тем, чтобы после его смерти она вернулась в собственность города. Россини ответил, что высоко ценит предложение, но он не настолько беден, чтобы принять его, и не настолько богат, чтобы оставить Парижу красивую виллу, которую намерен построить. 18 сентября 1858 года город продал ему по сходной цене (90 000 франков) участок земли, примыкающий к Булонскому лесу, слева от ворот Пасси. Россини, наполовину шутя, объяснял, что выбрал этот участок, потому что он по форме напоминает большое фортепьяно. То, что это только наполовину шутка, подтверждает тот факт, что изысканные клумбы, окружавшие виллу, были сделаны в форме музыкальных инструментов, включая виолончели и контрабасы.

В соглашении Россини с городом Парижем ставилось условие, что после смерти его и Олимпии город сможет выкупить назад собственность, выплатив их наследникам покупную

стоимость земли плюс стоимость здания, которое будет возведено на ней; эта стоимость будет определена квалифицированным оценщиком. Угловой камень ставшей впоследствии знаменитой виллы Россини был заложен только 10 марта 1859 года, к этому времени шестидесятисемилетний композитор явно поверил, что им с Олимпией предстоят долгие годы счастливой жизни [10] .

Осенью 1856 года франкфуртский музыкальный издатель Карл Август Андре, стремясь снискать расположение Россини, прислал ему портрет Моцарта и в сопроводительном письме сравнил Россини с Моцартом. 13 октября Россини написал ему по-французски: «Позвольте мне выразить вам благодарность за тот лестный способ, которым вы подарили мне портрет бессмертного Моцарта, – учителя всех нас!!! – которому никто не может подражать и благодаря которому Германия может по праву гордиться вызываемым ею восхищением. Я в высшей степени благодарен за то уважение, которое вы питаете ко мне, ничто не может доставить мне такое удовольствие, как проведенное вами сравнение между им и мною, но я вынужден утверждать, что не могу согласиться с вашим высказыванием». Россини всегда доставляло большое удовольствие, когда его искренне хвалили, но он знал, что он не Моцарт, и краткость его комментария показывает, что он понимал, что и Андре тоже это знает.

К весне 1857 года Россини снова стал писать музыку. В этом году в день именин Олимпии (5 апреля) он подарил ей рукопись, озаглавленную «Болеутоляющая музыка». Она состояла для прелюдии для фортепьяно и шести композиций на стихи Метастазио, начиная со слов: «Я молча жалуюсь на свою горькую долю». На первой странице надпись:

> «БОЛЕУТОЛЯЮЩАЯ МУЗЫКА
> Прелюдия для фортепьяно
> в сопровождении шести маленьких песен,
> сочиненных на те же слова:
> две для сопрано, одна для меццо-сопрано,
> одна для контральто
> и две для баритона с фортепьянным аккомпанементом.
> *Я посвящаю эти скромные песни моей дорогой жене Олимпии*
> *как свидетельство благодарности*
> *за нежную и разумную заботу,*
> *которую она проявляла во время*
> *моей слишком длительной и ужасной болезни*
> *(позор [медицинской] профессии)*

ДЖОАКИНО РОССИНИ
Слова Метастазио
*Париж, 15 апреля 1857».*

Россини становился все более общительным по мере того, как поднималось его настроение. Снимаемая квартира на рю Басс-дю-Рампар вскоре стала слишком тесной для светской жизни, в которой он все более нуждался и которой наслаждался. Друзья нашли более просторную квартиру для супругов Россини на втором этаже в большом доме номер 2 по рю Шоссе-д'Антен, на северо-восточном углу этой улицы и Итальянского бульвара, в здании, где жил модный художник-портретист Франц Ксавьер Винтерхальтер. Россини тотчас же принялся обставлять свое новое жилище, покупая перегруженную изысканными деталями мебель и прося прислать ему многие вещи из Италии. Квартира состояла из приемной, большой спальни с примыкающей ванной, маленькой гостиной для Олимпии, просторного большого салона с тремя окнами с каждой стороны, столовой, спальни для Россини, рабочего кабинета и просторной кухни (помещения для слуг не отмечены).

Приемную вскоре украсили гравюрами друга Россини Луиджи Каламатты с картин Корреджо с видами Пармы. В просторном салоне стоял большой рояль Плейеля, огромные вазы, в 1815 году здесь повесили портрет Россини венского художника Майера, изображающий его в зеленой мантии и красном берете; с обеих сторон от него повесили картины Рембрандта. В столовой в шкафах со стеклянными дверцами разместилось серебро, между двумя окнами, выходившими на Итальянский бульвар, стоял инкрустированный механический орган с группой вырезанных из дерева обезьян-музыкантов наверху. На полках, идущих вдоль стен, стоял превосходный фарфор; картины на стенах представляли собой охотничьи и рыболовные сцены.

В спальне Россини, которую он потом стал использовать как кабинет и где принимал посетителей, стояла кровать с пологом. Со временем эта комната вместила в себя поразительное собрание предметов. На камине тикали часы, увенчанные бронзовым бюстом Моцарта. На маленьком рояле Плейеля стояли фотографии испанской королевы и короля Португалии, обе подписанные для Россини. Стены были покрыты фотографиями и пейзажами. Между двумя окнами стоял большой шкаф красного дерева, в который постепенно складывались короткие произведения – «Грехи старости» и другие, которые Россини написал после «Болеутоляющей музыки». В центре комнаты

рядом с фортепьяно стоял стол, заваленный периодическими изданиями, книгами, нотами и письмами: Россини использовал его для написания музыки и писем, для чтения и часто сидел за ним, принимая посетителей. Здесь же, когда он был в настроении (что случалось все чаще), он сидел и слушал музыкантов и певцов, жаждавших узнать его мнение, точнее говоря, ждавших его одобрения. Олимпия, по слухам, услышав странные звуки, доносившиеся из этой комнаты, говорила: «Россини снова в хорошем настроении!»

В рабочем кабинете Россини хранились произведения искусства, включая Мадонну, которая, по его мнению, являлась оригиналом Леонардо да Винчи, и серебряное украшение, предположительно работы Бенвенуто Челлини, которым он чрезвычайно гордился. Его меблировка включала в себя и трофейный кабинет, где были выставлены алебарды и огнестрельное оружие; музыкальные инструменты, и среди них скрипки, флейты, кларнеты, трубы и большая свирель из слоновой кости, которую он купил у тенора Марио, а также бюст самого Россини [11] и бюст Наполеона I работы Лоренцо Бартолини. Между двумя окнами стояла конторка, в ящиках которой хранились драгоценности, когда-то принадлежавшие Изабелле: броши, кольца и табакерки, а также почти тридцать наград, дарованных Россини. В последние годы его жизни мешанина этого кабинета была завершена подарком, преподнесенным ему Марио на семидесятилетие: шотландской табачницей, сделанной из головы козла с посеребренными рогами.

Режим дня Россини оставался неизменным. Он вставал около восьми часов, затем следовал легкий завтрак, состоявший из булочки и большой чашки кофе (который в последние годы его жизни иногда заменялся на два яйца всмятку и стакан бордо), в то время как Олимпия распечатывала и систематизировала для него полученную корреспонденцию. Затем Россини принимал посетителей, примерно до половины одиннадцатого, потом надевал длинный плащ, закалывал галстук своей любимой булавкой с портретом Генделя и отправлялся на прогулку. Если погода позволяла, он около часа прогуливался по бульварам или садился в фиакр и отправлялся с визитами к друзьям, например, к Ротшильдам или графу Пилле-Виллю. Он часто заходил в различные магазины, выполняя поручения Олимпии или чтобы купить продукты.

Однажды молодой Эдмон Мишотт сопровождал Россини в его набеге в район Маре, их объектом был магазин макаронных изделий, которым управлял итальянец по имени Канавери.

Взобравшись по лестнице на третий этаж, Россини обратился к хозяину магазина:

– Это вы Канавери? Мне сказали, что у вас есть неаполитанские макароны, покажите мне их. – Затем, окинув холодным взглядом то, что положил перед ним хозяин, сказал: – Это? Но это же генуэзские макароны!

– Синьор, уверяю вас... – запротестовал хозяин.

– Итак, – ответил Россини, – если у вас нет неаполитанских макарон, никакие другие мне не нужны. Доброго дня.

И он стал спускаться по лестнице. Отставший Мишотт спросил у Канавери:

– Знаете ли вы, кто этот человек? Великий композитор Россини.

– Россини? – переспросил торговец. – Не знаю такого. Но если он так же хорошо разбирается в музыке, как и в макаронах, он должен создавать прекрасную музыку!

Спустившись с лестницы, Мишотт рассказал об этом обмене репликами Россини, прокомментировавшим это так: «Хорошо! Ни один из моих панегиристов не поднимался до такой высоты в своих похвалах!»

В теплую погоду Россини ездил по утрам в Булонский лес, прогуливался по авеню Акасиа, затем снова садился в фиакр и около часа дня возвращался домой. Здесь он выпивал бокал вина или крепкого напитка, но обычно ничего не ел до шести часов, а в это время стол накрывался и подавалась простая, но хорошо приготовленная пища в основном итальянской или французской кухни. По субботам к супругам Россини на обед приходило до шестнадцати человек, но обычно не более двенадцати; многих приглашали прийти после обеда, чтобы принять участие в музыкальном вечере.

Россини редко обедал в гостях чаще, чем пару раза в год: перед ежегодным отъездом в Пасси на лето у его друга Биготтини (сыном балерины Эмилии Биготтини); и по возвращении в Париж на зиму – у графа Пилле-Вилля. Во все остальные дни, за исключением суббот, композитор уходил после обеда в спальню, чтобы немного поспать, затем выкуривал легкую сигару. Позже вечером он возвращался в столовую, где Олимпия читала вслух газеты. Ближайшие друзья иногда заглядывали после половины девятого, чтобы обсудить текущие события и посплетничать. Рассказывают, что однажды Тонино вошел и объявил о приходе Энрико Тамберлика, исполнение которым высокого грудного до-диеза стало предметом оживленных обсуждений и объектом почти истерического восторга публики; реакция Россини была следующей: «Пусть войдет. Но скажите ему, чтобы оставил свой

до-диез на вешалке. Он сможет взять его на выходе».

Пансерон присутствовал на одном из таких вечеров, когда Россини играл на фортепьяно произведения Гайдна и Моцарта. Выразив вслух свое удивление по поводу того, что кантата Гайдна «Ариадна на Наксосе» (1789), которую он предпочитал всем остальным вокальным произведениям Гайдна, за исключением «Сотворения мира» и «Времен года», никогда не исполнялась в консерватории, он после нескольких вступительных аккордов принялся вполголоса исполнять ее. Затем голос его усилился и он продолжал петь по памяти, сыграв всю двадцатипятиминутную кантату. В тот же вечер он продемонстрировал то, как Джузеппе Принетти учил его играть гаммы большим и указательным пальцами, сыграв этим неуклюжим способом фразу на скрипке из первого финала «Севильского цирюльника». Эти вечера не должны были оканчиваться поздно. Россини время от времени украдкой бросал взгляды на часы и ровно в десять говорил: «Соблюдайте канонический час» – и все уходили.

Субботние вечера были более официальными. На них рассылались отпечатанные приглашения, со вписанными именами и датами. Одно из таких приглашений, хранящееся в Национальной библиотеке в Париже, гласит: «Месье и мадам Россини просят месье де Сент-Илера оказать им честь и посетить их вечер 29 февраля. Просьба иметь при входе свое приглашение. Рю де-ла-Шоссе-д'Антен, 2». Около девяти часов Олимпия стояла в большом салоне, открывавшемся только для подобных случаев, и принимала приезжающих гостей. Первый из подобных вечеров состоялся 18 декабря 1858 года, последний – 26 сентября 1868-го. Один из гостей присутствовал почти на всех вечерах, проходивших в течение десяти лет, это был Микеле Энрико Карафа, князь ди Колобрано, старый друг Россини, сотрудничавший с ним при создании «Аделаиды Бургундской» и «Моисея в Египте». В итоге почти все французские и иностранные музыканты и другие знаменитые артисты, как и многие политические, общественные деятели, представители купечества, посетили один или более раз россиниевские субботние вечера.

Кухню Россини чаще хвалили за ее обилие, чем за особенный подбор блюд, которые часто включали деликатесы, присланные Россини в подарок: макароны, сделанные монахинями из Л'Акилы и пересланные Франческо Флоримо, севильская ветчина, моденские фаршированные свиные ноги, оливы из Асколи-Пичено, болонские колбасы, сыры из Горгондзолы и особые вина. Некоторые голодные люди добивались приглашения на Шоссе-д'Антен для того, чтобы поесть, но главной приманкой россиниевских субботних вечеров, на которых обеды

устраивались только по случаю и для небольшого количества гостей, были беседы и музыка (особенно когда исполнялись новые произведения хозяина), скетчи, подготовленные и разыгранные такими талантливыми мастерами развлечений, как Густав Доре и Эжен Вивье, и язвительные комментарии Россини.

Россини сам подбирал предварительную программу, которую часто отпечатывали заранее (многие печатные программы сохранились в собрании Мишотта в Брюссельской королевской консерватории). Композитор обычно не облачался в парадные одеяния и не выходил в большой салон, за исключением тех случаев, когда аккомпанировал певцу или инструменталисту, но предпочитал оставаться в примыкающей столовой, где было значительно меньше народа. Вечера Россини пользовались такой популярностью, что приглашения на них чрезвычайно высоко ценились, и за них порой упорно боролись. Тем, кто хотел получить еще одно приглашение, приходилось искать расположения Олимпии. Радичотти пишет: «Один из моих знакомых, человек, занимающий высокое положение в обществе, не оказал должного почтения мадам Олимпии, и она никогда не простила ему этой оплошности».

К счастью, смысл комментариев Россини не до всех доходил. Однажды вечером некая дива пела очень плохо и затем пришла в гостиную, чтобы услышать мнение Россини о своем исполнении. «О мой дорогой друг! – воскликнул он. – Что вы хотите от меня услышать? Нет, нет, я ничего не могу вам сказать!» Дама сообщила другим гостям, будто маэстро не мог найти слов, чтобы выразить свое восхищение. Вынужденный что-то сказать Габриелле Краусс, чье артистическое мастерство намного превосходило далеко не безупречное вокальное исполнение, он заметил: «Вы поете душой, и ваша душа прекрасна». Это замечание ее поклонники с радостью разнесли по газетам. Когда светская дама преуспела в том, чтобы совершенно испортить арию, она извинилась перед Россини, сказав: «Извините меня, дорогой маэстро, я немного напугана». Композитор ответил: «Я тоже».

Сигизмунд Тальберг, вернувшийся в Париж после десятилетнего отсутствия, принял участие в программе одного из субботних вечеров. Среди гостей в тот вечер были Альбони, Гризи, Фреццолини и Фодор-Менвьель. Когда Тальберг закончил играть, Россини поспешно подошел к нему, обнял и сказал всем собравшимся: «Согласитесь, что Тальберг только что дал вам такой урок пения, какого у вас никогда прежде не было». Иногда исполнялись произведения других композиторов, специально написанные к музыкальному вечеру. На первом из них (18

декабря 1858 года), например, Мария Мира и тенор Бьеваль исполнили камерную оперу под названием «Трианонская молочница» на либретто Галоппа д'Онкера и музыку Жана Батиста Векерлена, библиотекаря консерватории. Она была очень тепло встречена слушателями, и Мира и Бьеваль спели на бис короткое произведение, также написанное специально по этому случаю, прославлявшее Россини.

В 1858 году Россини возглавил комиссию, состоявшую из двенадцати человек, учрежденную французским правительством, чтобы установить стандарты высоты звука в музыке (в эту комиссию вошли такие композиторы, как Обер, Берлиоз, Фроманталь Галеви, Мейербер и Амбруаз Тома, а также два физика, одним из которых был Жюль Лисажу, и четыре чиновника). Считая это назначение чисто почетным, Россини никогда не посещал заседаний комиссии, чем навлек на себя гнев Верди, не одобрявшего рекомендацию комиссии, внесенную в 1859 году, по которой *ля* стабилизировалось в 435 вибраций в секунду. В письме Рикорди, написанном в начале 1863 года из Мадрида, Верди, отметив, что «Гадзетта» Рикорди поместила сообщение, будто бы он полностью одобряет новую норму диапазона, выразил недовольство по этому поводу: «Напротив, в прошлом году я сказал Россини, что стандартный диапазон был более полезным и подходящим, и комиссия была не права, слишком понизив его. Россини ответил мне, что не мог принять участия в обсуждении, поскольку никогда не посещал заседаний комиссии. А он ее президент!»

Россини стал каждый день уделять время написанию музыки. Когда Макс Мария фон Вебер посетил Россини в 1865 году, он, проявив некоторую неделикатность, спросил хозяина, почему тот решил никогда больше не писать для театра. «Тише! – ответил Россини. – Не говорите со мной об этом. Я постоянно пишу. Видите этот шкаф, полный нот? Все это написано после «Вильгельма Телля». Но я ничего не публикую, я сочиняю, потому что не могу удержаться». По мере того как он писал эти небольшие произведения, некоторые из них серьезные, а большинство задуманные в фарсовом или сатирическом ключе и сардонически или нарочито нелепо озаглавленные в стиле, позже повторенном Эриком Сати, копиист тщательно переписывал их начисто. Однажды Россини обратил внимание копииста на то, что тот заменил знак бекар на диез. Переписчик ответил, что сделал это для того, чтобы сделать аккорд более благозвучным. «Правильно, – согласился Россини, – так аккорд благозвучнее, но это *ваш* аккорд, а не мой. Ну а теперь исправьте его и в будущем сделайте одолжение – пишите *мои* аккорды. А если в дальнейшем

они будут производить на вас слишком неприятное впечатление, откровенно сообщайте мне об этом, я выплачу вам компенсацию по окончании работы». Рассказав Филиппо Филиппи об этом инциденте, Россини добавил: «Знаете ли, копиист продолжает исправлять меня, возможно, он и прав, но я упрямый мальчик, непокорный ученик и возвращаю так не понравившиеся ему аккорды в прежнее состояние».

Олимпия любовно собирала эти сочинения и помещала под двойной замок в спальню мужа. Она охраняла их так неистово, что, если какой-нибудь посетитель хотел услышать одно из них, она принималась ворчать и выдвигала различные возражения до тех пор, пока Россини не отдавал распоряжение принести желаемую рукопись. Легкость, с которой он всегда писал, не уменьшилась. Если он писал, когда к нему приходил друг, то он просто на время визита откладывал перо; когда гость уходил, он снова брал его и продолжал с того момента, на котором его прервали.

Хотя Россини часто называл себя в насмешку «пианистом четвертого класса», он ничуть не утратил своих замечательных способностей пианиста. 8 апреля 1864 года в письме Джованни Пачини, предложившему ему написать произведение для общества «Квартет» во Флоренции, он пишет: «Я оставил свою музыкальную карьеру в 1829 году; столь длительное молчание лишило меня возможности сочинять и знания инструментов. Теперь я всего лишь пианист четвертого класса, и хотя я, как видишь, весьма скромно оцениваю себя, пианисты всех стран (чествующие меня в моем доме) ведут против меня тайную ожесточенную войну (у меня за спиной), в результате я не могу найти учеников, несмотря на запрашиваемую весьма скромную плату за мои уроки – всего в двадцать сольди! Я лишен возможности проявить себя и как исполнитель – меня просто не приглашают выступать. И вот я живу, постоянно подвергаясь как пианист публичным оскорблениям… *Giovanni mio!*.. «Если ты не плачешь, то что тебе нужно, чтобы заплакать?..»[73]

«Менестрель» (Париж) в номере от 30 июля 1920 года опубликовал воспоминания, не предназначенные для публикации, найденные среди бумаг Луи Дьеме после его смерти, последовавшей в 1919 году. Дьеме вспоминает: «Я был представлен Россини месье Эжелем. Маэстро попросил меня сыграть ему несколько его новых сочинений, и я с радостью согласился. Таким образом, я стал обычным пианистом на его вечерах, интерпретируя его рукописи каждую субботу, – мне приходилось разучивать их у него дома, он не хотел никому их доверять. После двух-трех прочтений мне удавалось запомнить

фрагменты, которые предстояло исполнить вечером. Он написал много произведений, включая забавную пародию на музыку Оффенбаха, исполнявшуюся одним пальцем; тарантеллу, в которой слышались звуки проходящего парада (я исполнил его однажды на большом бенефисном концерте с хором под управлением Жюля Коэна); несколько прелюдов; «Глубокий сон с пугающим пробуждением»; и наконец, серию небольших произведений, которые называл «Безделушками» и которым дал такие забавные заглавия, как «Закуски», «Анчоусы», «Редиска», «Ласка моей жены» и т. д...»

На одном из таких интересных ужинов присутствовали маэстро Обер, тогдашний директор консерватории, и Верди, проезжавший через Париж, – Обер, большой мастер поговорить, и Верди, чрезвычайно молчаливый...

В доме Россини я имел возможность услышать самых знаменитых певцов: Альбони, Тамберлика, Дюпре, Фору, делле Седие, Конно, Мира (превосходно исполнившую прелестную песню хозяина «Тирольская сиротка»), мы имели неожиданное удовольствие услышать здесь впервые Аделину Патти. Ей было тогда семнадцать лет, и несколько дней назад состоялся ее дебют в театре «Итальен» в «Сомнамбуле»... [12] Среди инструменталистов были Сивори, Сарасате, виолончелист Брага, наш великий и дорогой мэтр Сен-Санс, Матиас, превосходный итальянский пианист Станцьери и, наконец, Рубинштейн и Лист, устроивший в доме Россини первое прослушивание своих знаменитых легенд «Святой Франциск Ассизский проповедует птицам» и «Святой Франциск шествует по водам».

Сам Россини играл на фортепьяно восхитительно, не используя педалей, с серебристым прикосновением. Однажды ему в голову пришла идея заставить меня спеть песню, которую он сочинил, используя только одну ноту, весь интерес ее заключался исключительно в аккомпанементе; я не согласился, тогда ее исполнила Альбони ко всеобщему удовольствию. Вместо этого я сыграл с ним марш в четыре руки и аккомпанировал другому его прекрасному произведению, озаглавленному «Слово Паганини», которое Сивори часто с удовольствием исполнял.

Эти вечера обычно завершались пением веселых песен знаменитым актером варьете Левассером. Однажды нам посчастливилось увидеть в исполнении Тальони, создательницы Сильфиды, гавот и менуэт. И хотя она уже была не очень молода (она была тогда женой графа Жильбера де Вуазена), тем не менее порадовала нас своим великим искусством».

В первый раз посетив музыкальный вечер Россини, Аделина Патти исполнила «В полуночной тишине». Сен-Сане пишет: «К

сожалению, я не присутствовал на том вечере, когда Патти впервые спела партию Розины. Известно, что, когда она исполнила эту арию из «Цирюльника», он, высказав ей множество комплиментов по поводу ее пения, спросил: «Чья это ария, которую вы только что исполнили?» Я встретился с ним несколько дней спустя, но он все еще не успокоился. «Я прекрасно знаю, что мои арии должны снабжаться украшениями, – сказал он мне, – для этого они и созданы. Но чтоб даже в речитативе не оставить ни одной ноты из того, что я написал, это уж слишком!» И он с раздражением стал жаловаться на то, что певицы, обладающие сопрано, настаивают на том, чтобы петь эту арию, написанную для контральто, и не желают петь созданного для сопрано».

Патти представил Россини Морис Стракош, ее деверь и учитель. По слухам, Россини, комментируя ее чрезмерно украшенную фиоритурами арию «В полуночной тишине», заметил ей: «...я не узнал финала, возможно, он был изменен вашим учителем, который стракошизировал его». Сен-Санс пишет: «Сначала дива рассердилась, но, поразмыслив, решила, что не стоит делать Россини своим врагом. И несколько дней спустя она с раскаянием пришла к нему за советом. И это было разумным поступком с ее стороны, так как с этого времени ее изумительный пленительный талант стал еще более совершенным.

Через два месяца после этого конфликта Патти под аккомпанемент мэтра спела арии из «Сороки-воровки» и «Семирамиды», соединив свои блестящие качества с абсолютной точностью исполнения, которые она с тех пор всегда демонстрировала» [13] .

10 марта 1859 года Россини, Олимпия и несколько их друзей возглавили церемонию начала работ на вилле в Пасси. Россини закопал небольшой ларец, куда положил медаль, отчеканенную в честь «Стабат матер». Затем, выполняя обряд, он взял мастерок и строительный раствор, заложил первый камень и символически ударил по нему три раза. Олимпия, на которую были возложены обязанности следить за садом вокруг виллы, посадила розовый куст. Россини сказал Дуссо, архитектору виллы, что собирался закопать недавно обнаруженную монету Каракаллы, с удовольствием предчувствуя споры, которые вызовет повторная ее находка.

Когда началось строительство виллы, у Россини вошло в привычку каждый день посещать строительную площадку. Каждое утро, около семи часов, его видели идущим по направлению к Пасси, часто в сопровождении его друга графа Помпео Бельджойозо, – его длинное пальто билось о нанковые панталоны,

когда он вежливо отвечал на приветствия прохожих. На строительной площадке он уделял самое пристальное внимание каждой детали строительства виллы, план пола которой он сам предложил Дуссо. Отделка стен и потолка представляла собой продукт совместного труда академика из Равенны по имени Бистеги и специалиста по светотени Самоджи. Вилла включала удобный и просторный салон, столовую, спальню на первом этаже для маэстро и примыкающий к ней кабинет, спальню для Олимпии, кухню и несколько маленьких подсобных помещений. Потолок салона был украшен картушами с портретами Палестрины, Моцарта, Чимарозы и Гайдна; но здесь же был и портрет падре Маттеи. На потолке столовой размещались подобные портреты Бетховена, Гретри и Буальдье. Мебель здесь была не столь тяжелая и ее было меньше, чем в квартире на Шоссе-д'Антен, так как Россини в загородном доме больше всего ценил свет и воздух. В спальне стояла простая мебель красного дерева, в кабинете – маленький рояль Плейеля и письменный стол. Окна кабинета выходили на сад, где была установлена большая урна, которую венчали фигуры трех граций, высеченные Жерменом Пилоном.

Весной 1861 года супруги Россини осуществили первый из своих ежегодных выездов с Шоссе-д'Антен на виллу в Босежур. О том, что маэстро находился в своей резиденции в Пасси, свидетельствовала устанавливавшаяся на въездных воротах позолоченная лира. Векерлин рассказывает, как однажды Россини с одним из друзей проходил мимо виллы Ламартина в Пасси, о котором говорили тогда, что он находится в стесненных обстоятельствах. Когда друг обратил внимание Россини на позолоченную лиру, которую Ламартин тоже поместил над своими воротами, композитор заметил: «Ему следовало поместить там *tirelire*[74]». За увенчанными лирой воротами виллы Россини прохожий мог видеть сады с клумбами в форме музыкальных инструментов.

Россини стал время от времени появляться на различных музыкальных мероприятиях. В 1858 году он посетил репетицию успешно состоявшейся в 1823 году оперы Карафы «Камердинер». В том же году он присутствовал в зале «Вантадур» на генеральной репетиции написанной в 1840 году оперы Джузеппе Понятовского «Дон Дезидерио». Понятовский, обращаясь к оркестру, произнес: «Господа, маэстро Россини оказал нам честь посещением репетиции!» Последовал продолжительный взрыв аплодисментов. Россини просидел всю репетицию, внимательно слушая и часто хваля композитора. После секстета второго акта он взял Понятовского за руки и сказал: «Заметно, что вы серьезно изучали

великих мастеров. Чимароза был бы доволен!» Как многие его подобные замечания, и это содержало одновременно и любезность, и критику.

В январе 1859 года Концертное общество консерватории праздновало свою тридцать первую годовщину: его первый концерт (включавший арию Россини и большой дуэт из «Семирамиды») состоялся 9 марта 1828 года под управлением Хабенека. Россини пообещал Оберу, новому директору консерватории, что в случае благоприятной погоды он посетит один из концертов. Когда 17 апреля 1859 года Россини слушал программу, включавшую часть «Стабат матер» и финал «Моисея», на концерте присутствовала и императрица Евгения. В конце *Inflammatus* публика шумно приветствовала его; после отрывка из «Моисея» концерт прервался аплодисментами, продолжавшимися пятнадцать минут, что растрогало Россини до слез. Он покидал зал под руку с Обером под приветственные возгласы публики.

В 1861 году Россини приехал в «Опера» на репетицию балета «Звезда Мессины», написанного его неаполитанским другом графом Николо Габриелли. «Ревю э газетт мюзикаль», с течением времени ставшая менее отрицательно относиться к Россини, сообщала: «Новому балету повезло еще до рождения – Россини удостоил своим посещением его генеральную репетицию. Оркестр приветствовал знаменитого маэстро, исполнив увертюру к «Вильгельму Теллю»; со всех концов зала раздался крик: «Вива Россини!» Он был настолько растроган, что попросил Альфонса Руайе говорить от его имени и поблагодарить исполнителей». Радичотти сообщает, что во время этого посещения «Опера» Россини обнаружил ошибку в опубликованной партитуре увертюры «Телля»; когда он указал на нее, издатель приказал исправить; к сожалению, ошибка осталась во многих изданиях, лишив Россини очень эффектного диссонанса.

В конце 1859 года Торрибио Кальсадо, кубинец, ставший директором зачахнувшего театра «Итальен», очень неудачно осуществил постановку Россини. Он уже возобновлял (в 1855 году) «Моисея в Египте», поставив итальянскую версию «Моисея», где отсутствовал балет. В 1856 году он поставил «Золушку», а в 1857-м объявил о своем намерении поставить «новую оперу Россини», озаглавленную «Забавное происшествие», но не поставил ее ни тогда, ни в 1858 году. Это ужасное пастиччо с двухактным либретто Арканджело Береттони состояло из плохо подобранной музыки из опер «Вексель на брак», «Пробный камень», «Случай делает вором» и «Аврелиан в Пальмире». Узнав о том, что на 11 ноября 1859 года намечена, наконец, его постановка на сцене «Итальен», Россини послал чрезмерно

энергичному Кальсадо письмо на французском языке:

«Месье, мне сообщили, что афиша вашего театра оповещает о постановке моей новой оперы под названием «Забавное происшествие». Не знаю, имею ли я право запретить постановку смеси в двух актах из фрагментов моих старых произведений; я никогда не был вовлечен в вопросы подобного сорта, связанные с моими произведениями (ни одно из которых, между прочим, не носит название «Странное происшествие»). В любом случае я не против… постановки этого странного происшествия. Но я не хочу, чтобы зрители поверили, будто это моя новая опера или будто я имею какое-то отношение к ее постановке. Я обращаюсь к вам с просьбой убрать с афиши слово «новая» и не называть меня автором, и заменить это следующим: опера, составленная из произведений месье Россини, месье Берреттони. Я требую, чтобы это изменение появилось в завтрашней афише; если этого не последует, я буду вынужден обратиться к закону».

Кальсадо убрал вызвавшее раздражение Россини объявление, но не заменил его текстом, предложенным композитором. Он продолжил работу над постановкой, даже привлек таких превосходных певцов, как Альбони и Чезаре Бадиали. Премьера «Забавного происшествия» (которая оказалась единственным исполнением) состоялась в театре «Итальен» 27 ноября 1859 года. «Слушатели все же успели отметить изящное комическое трио для мужских голосов, заимствованное из «Пробного камня», и прекрасный дуэт из «Аврелиана в Пальмире», – пишет Пьерре Скудо.

К счастью, на положение Россини среди любителей оперы в Париже, так же как и в Италии, оказало влияние появление такого феномена, который он сам и другие считали давно вымершим: настоящих россиниевских певцов, обладающих блистательной техникой в старом стиле. Если бы сестры Барбара и Карлотта Маркизио родились в начале века, а не в 1833-м и 1835 годах, Россини, возможно, уговорили бы вернуться к созданию опер после «Вильгельма Телля». Они появились слишком поздно для этого, но они дали новому поколению слушателей возможность услышать несколько опер Россини так, словно не существовало нового стиля исполнения, которого требовали Галеви, Мейербер и Верди средних лет, и стали одной из главных причин возникновения его последнего большого произведения – «Маленькой торжественной мессы».

Барбару Маркизио, контральто-меццо-сопрано, выступившую на концерте в Турине в возрасте шестнадцати лет, открыл импресарио Бартоломео Мерелли. После дальнейшего обучения в 1856 году состоялся ее оперный дебют в Мадриде в роли Розины в

«Севильском цирюльнике». После того она успешно спела Азучену в «Трубадуре», главную роль в «Золушке» и партии в операх Доницетти «Линда из Шамуни» и «Лукреция Борджа». Ее сестра Карлотта, сопрано, впервые появилась на сцене в главной роли в «Норме». В течение сезона 1856/57 года сестры приступили к созданию своей совместной карьеры, появившись вместе в трех операх Россини: в «Матильде ди Шабран», «Семирамиде» – произведении, в котором они особенно прославились, и в «Вильгельме Телле» (где Барбара исполнила небольшую роль Джемми). Впоследствии они продолжали петь как вместе, так и по отдельности. Их вызывающий огромное восхищение дуэт выступил в опере Россини «Отелло» (Барбара в роли Дездемоны, Карлотта – Эмилии). Выступая в «Ла Скала» в Милане в сезоне 1858/59 года, они вызвали огромный восторг своим пением в «Семирамиде» (тридцать три спектакля), «Норме» и «Герцоге из Шиллы»; помимо выступлений в других операх, они в следующем сезоне пели в «Трубадуре» и «Золушке».

Новости о сестрах Маркизио и особенно об их замечательном возобновлении «Семирамиды» быстро достигли Парижа. Драматург Шарль Камиль Дусе услышал их в партиях Семирамиды и Арзаче в театре «Сан-Бенедетто» в Венеции, куда они приехали летом 1858 года, и рассказал о них по возвращении в Париж. Будучи туринками, сестры пели так же хорошо по-французски, как и по-итальянски, и дирекция «Опера», заинтересовавшись ими, послала Пьера Луи Дьеча в Италию, чтобы привезти полный отчет об их достоинствах. Он позже сказал, что никогда со времени Малибран и Зонтаг не слышал знаменитого дуэта из второго акта «Семирамиды», исполненного с таким совершенством. Дирекция «Опера» действовала решительно и быстро и подписала с сестрами контракт на летний сезон 1860 года, решив, что они осуществят свой парижский дебют, появившись в «Семирамиде», переведенной на французский язык.

Перевод либретто «Семирамиды», написанного Росси, был поручен Франсуа Жозефу Мери, который впоследствии станет одним из либреттистов вердиевского «Дон Карлоса». Дирекция «Опера» и Россини возложили на Карафу ответственную задачу – переработать двухактную партитуру в соответствии с французским текстом в четыре акта и написать музыку для балета, обязательного для «Опера». Трехсторонним соглашением Россини передал семидесятидвухлетнему Карафе, финансовые дела которого не слишком процветали, все авторские права на французскую версию партитуры, существовавшей уже тридцать семь лет: «Мой дорогой Карафа, мне предложили поставить мою

оперу «Семирамиду», а как ты знаешь, я не принимаю участия в делах такого рода, прошу тебя принять на себя эту обязанность и предоставляю самые широкие полномочия внести все необходимые изменения, какие сочтешь нужным. Поскольку результат будет плодом твоего труда, он станет и твоей собственностью, и все авторские права в театре и за его пределами будут принадлежать тебе. Любящий тебя *Дж. Россини».*

Сестры Маркизио, выступавшие в течение сезона 1859/ 60 года в театре «Реджо» в Парме, в начале апреля 1860 года уже репетировали «Семирамиду» в Париже. Россини, явно слышавший их во время репетиции, приветствовал их, когда они пришли на Шоссе-д'Антен, следующими словами: «Мои дорогие детки, вы вернули мертвеца к жизни!» Первое представление оперы, поставленной с поистине ниневийской пышностью, состоялось в понедельник 9 июля; она произвела на публику такое потрясающее впечатление, что к середине декабря ее повторили двадцать девять раз. Так как авторский гонорар за каждое представление составлял около 500 франков, Карафа за время чуть больше пяти месяцев заработал около 15 000 франков (более 8500 долларов).

Во втором томе своего «Анне мюзикаль» Скудо опубликовал подробное описание «Семирамиды» с участием сестер Маркизио. Он описывает Карлотту как «темноволосую молодую девушку, немного пухленькую, с узким лбом и живой физиономией, скорее смышленую, чем красивую. Испытывая недостаток в изяществе и пластической красоте, Карлотта пользовалась таким благосклонным приемом благодаря сопрано широкого диапазона и приятного тембра, который лился без усилий и проникал в уши, словно ласка. Ее вокализы были простыми и блестящими... В пении этой девушки были видны темперамент и пылкость, которую не следует принимать за *elan*[75] страсти. Это итальянская певица старой школы, заботящаяся больше о качестве звука, чем о чувстве, больше о музыкальной фразе, чем о драматическом выражении, желающая скорее доставить удовольствие, чем растрогать. Карлотту в течение всей оперы превосходно поддерживала ее сестра Барбара, которую, что касается внешности, природа также не слишком щедро наделила. И хотя ее голос не отличается глубиной и плавностью, присущим и голосу Альбони, но он очень ровный и, охватывая диапазон в две октавы, не прерывается при переходе от грудных тонов к остальным, как это часто бывает у контральто. Она поет с такой же легкостью, как и ее сестра, но ее вкус отличается большей точностью и более высоким качеством... В дуэте Семирамиды и Арзаче певицы проявляли себя по очереди; слияние этих двух

голосов, сведенных вместе природой и искусством, создало сочетание настолько совершенное, что оно напоминало лучшие дни театра «Итальен». Это не грандиозное искусство, способное вызвать сильные душевные чувства, а тонкое удовольствие, чувственное наслаждение для уха, смешанное с легким душевным волнением, нежно проникающим в сердце: *per aures pectus ĭrrĭgat*[76], как удачно сказал один латинский поэт... Во всяком случае россиниевская «Семирамида» в интерпретации двух таких превосходных певиц и месье [Луи-Анри] Обена [14] представила собой спектакль, достойный «Опера» и столицы цивилизованного мира». Сестры Маркизио также пели в «Опера» в «Вильгельме Телле» и в театре «Лирик» во французской версии «Трубадура». Когда «Семирамида» Россини – Карафы была опубликована в роскошном издании, Россини преподнес им экземпляр со следующей надписью: «Моим дорогим друзьям и несравненным исполнительницам, Карлотте и Барбаре Маркизио, обладательницам пения, которое звучит в моей душе». Он снова воспользуется их уникальными талантами в 1864 году. Карлотта умерла в 1872 году в возрасте всего лишь тридцати шести лет, а Барбару, дожившую до 1919 года и умершую в восемьдесят пять лет [15] , слышали в палаццо Веккьо во Флоренции в мае 1887 года во время исполнения «Стабат матер» в честь перенесения праха Россини в Санта-Кроче.

# Глава 16
# 1860

Во время подготовки постановки «Семирамиды» с сестрами Маркизио в «Опера» Россини на Шоссе-д'Антен посетил Рихард Вагнер. Был март 1860 года. Вагнер, закончивший в августе 1859-го в своем швейцарском изгнании «Тристана и Изольду», в следующем же месяце приехал в Париж в тщетной надежде поставить здесь свою новую музыкальную драму. В январе 1860 года он дирижировал в театре «Итальен» (зал «Вантадур») тремя концертами, состоящими из отрывков из «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрина» и прелюдии к «Тристану». Они с женой Минной жили в доме номер 16 на рю Ньютон, неподалеку от заставы Этуаль, когда Эдмон Мишотт отвел его для знакомства к Россини, о котором он так отозвался в присутствии Мишотта: «Россини... правда, я еще не знаком с ним, но его изображают в карикатурном виде как большого эпикурейца, переполненного не музыкой, которая давно в нем иссякла, но колбасой!» У Вагнера был личный мотив, по которому он хотел посетить Россини. Согласно Мишотту, Вагнер «не испытывал иллюзий по поводу того, насколько радушный прием встретят его доктрины. Вагнер просил о встрече не потому, что надеялся быть понятым, он хотел вблизи изучить психологию этого странного музыканта, сверхъестественно одаренного, который после изумительно быстрого подъема творческих способностей, увенчавшегося созданием «Вильгельма Телля», в возрасте тридцати семи лет отказался от своего гения, словно сбросил тяжелую ношу, для того чтобы погрузиться в буржуазную *farníente*[77] бесцветной жизни, и совершенно перестал думать о своем искусстве, словно никогда не занимался им. Этот феномен возбуждал любопытство Вагнера, и он хотел его проанализировать».

Нетрудно понять, почему Вагнер испытывал горькое чувство по отношению к Россини. Мишотт описывает такой случай: «Утверждают, будто на одном из еженедельных обедов, на который автор «Цирюльника» пригласил несколько знаменитых гостей, когда согласно меню следовало блюдо *Turbot a Vallemande*[78], слуги поставили перед гостями очень аппетитный соус, каждый из гостей взял порцию его. Больше не подали ничего. Тюрбо не появился. Сбитые с толку гости стали перешептываться: «Что же делать с этим соусом?» Россини, злорадно наслаждаясь их замешательством и поедая соус, воскликнул: «Вы все еще чего-то ждете? Наслаждайтесь соусом;

поверьте мне, он великолепен. Что же касается тюрбо, основного компонента этого блюда, то... поставщик рыбы в последний момент... увы... забыл его доставить. Не удивляйтесь. Разве не то же ли самое происходит в музыке Вагнера? Хороший соус, но без тюрбо... без мелодии».

А еще рассказывают, что однажды посетитель, зайдя в кабинет Россини, застал маэстро перелистывающим страницы огромной партитуры... Это был «Тангейзер». Сделав еще несколько усилий, Россини остановился. «В конце концов, – сказал он, вздохнув, – не так уж плохо. Я бьюсь уже полчаса и только сейчас начал что-то понимать!» Партитура была перевернута вверх ногами и задом наперед! И именно в этот момент из соседней комнаты раздался оглушительный шум. «О, вот оно, – продолжал Россини, – какая полифония! *Corpo di Dio*[79]. Но это ужасно похоже на оркестр «Грота Венеры»[80]. Тут резко распахнулась дверь, вошел слуга и сообщил маэстро, что горничная уронила поднос со столовыми приборами!

Наслушавшись подобных россказней и поверив в их правдивость, Вагнер, естественно, не решался навестить Россини. Мне было нетрудно его разуверить. Я доказал ему, что все эти нелепые истории – чистейшей воды выдумки, распространяемые среди публики враждебно настроенной прессой. Я добавил, что Россини (характер которого я имел возможность изучить лучше, чем кто-либо другой в результате длительной близости и ежедневных встреч) обладал слишком возвышенным умом, чтобы унизиться до подобных нелепостей, не отличавшихся даже остроумием, против которых, кстати, он сам же непрерывно и страстно протестовал. [Мишотт добавляет в примечании: «Фактически Россини только что опубликовал в газетах опровержение «этих дурных шуток». Он часто говорил, что на этом свете больше всего боится двух вещей: катаров и журналистов. Первые вызывают у него мокроту в горле, вторые – дурное расположение духа»[81].]

Мне удалось вывести Вагнера из заблуждения и убедить его, что он может спокойно отправиться к Россини, у которого встретит самый сердечный прием. Он решился и выразил желание, чтобы я сопроводил и представил его. Встреча была назначена на утро два дня спустя.

Я предупредил Россини, и он без колебаний ответил: «О чем речь! Я приму месье Вагнера с величайшим удовольствием. Вы знаете мое расписание; приходите с ним, когда пожелаете, – затем добавил: – Надеюсь, вы сказали ему, что я не имею никакого отношения ко всем тем глупостям, которые мне приписывают?» И таким образом Мишотт и Вагнер явились на

Шоссе-д'Антен [1] .

Когда объявили о нашем приходе, маэстро заканчивал свой ленч, – пишет Мишотт. – Нам пришлось несколько минут подождать в большом салоне.

Взгляд Вагнера сразу же устремился на портрет Россини, где тот был изображен до пояса в натуральную величину, в длинной зеленой мантии и в красном берете, – портрет, который впоследствии был воспроизведен в гравюре и стал широко известен.

– Это умное лицо, этот иронический рот, несомненно, принадлежат автору «Севильского цирюльника», – обратился ко мне Вагнер. – Портрет, должно быть, написан во время создания этой оперы?

– Четыре года спустя, – ответил я. – Портрет написан Мейером в Неаполе и относится к 1820 году.

– Он был красивый малый. Могу себе представить, сколько опустошений он произвел в стране Везувия, где женские сердца так легко воспламеняются, – отозвался Вагнер с улыбкой.

– Кто знает, – предположил я, – если бы он, подобно Дон Жуану, имел слугу, который был бы таким же хорошим счетоводом, как Лепорелло, то, может быть, число *mil e tre*[82], отмеченное в его списке, оказалось бы перекрытым.

– О, вы преувеличиваете, – возразил Вагнер, – *mil я* еще допускаю, но еще *tre* – это уж слишком!

В этот момент вошел слуга и сообщил, что Россини нас ждет. Как только мы вошли к нему, маэстро воскликнул: «Ах, господин Вагнер, вы, как новый Орфей, не боитесь переступить этот страшный порог... – и, не дав Вагнеру времени ответить, продолжал: – Я знаю, меня очень очернили в ваших глазах. [Примечание Мишотта: «Передавая разговор двух маэстро, я пытался, насколько возможно полно, воспроизвести его. Что касается Россини, это удалось сделать почти дословно, его второй женой была парижанка Олимпия Пелиссье, так что он привык говорить на французском языке и знал все его особенности, включая жаргон. Что касается Вагнера, менее знакомого с местным диалектом, он часто был излишне многословен с тем, чтобы выразить свою мысль наиболее точно. Так что я счел своим долгом суммировать и передать более сжатым и литературным языком то, что он говорил».]

Мне приписывают всяческие насмешливые замечания по вашему адресу, которые не находят никакого подтверждения с моей стороны. Почему я должен страдать от подобной судьбы? Я не Моцарт и не Бетховен! Я не притворяюсь мудрецом, но я всегда остаюсь вежливым и никогда не позволил бы себе оскорбить

музыканта, который, подобно вам, как мне говорили, стремится расширить границы нашего искусства. Эти великие умники, которым доставляет удовольствие заниматься мною, должны были бы согласиться с тем, что если даже я не имею никаких иных достоинств, то хотя бы обладаю здравым смыслом.

Что касается разговоров о моем презрении к вашей музыке, то ведь прежде всего следовало бы знать ее. А для того, чтобы знать ее, я должен был бы послушать ее в театре, потому что только в театре, а не при чтении партитуры, можно вынести беспристрастное суждение о музыке, предназначенной для сцены. Единственное ваше произведение, которое я знаю, – это марш из «Тангейзера». Я его много раз слышал в Киссенгене, где три года тому назад проходил лечение. Марш производит большое впечатление и, признаюсь откровенно, кажется мне очень красивым.

А теперь, когда, надеюсь, всякие недоразумения между нами рассеялись, скажите мне, как вам нравится в Париже? Знаю, что вы ведете переговоры по поводу постановки своей оперы «Тангейзер»?..

Вагнер, поблагодарив Россини за оказанный ему дружеский прием, сказал: «Прежде всего, умоляю вас, поверьте, что я не считал бы себя оскорбленным, если бы вы подвергли меня самой суровой критике. Я знаю, что мои работы способны вызвать ошибочные суждения. Столкнувшись с необходимостью истолкования обширной системы новых идей, самые благожелательные судьи могут заблуждаться в определении их значения. И это произошло, потому что мне не удавалось осуществить логическую и полную демонстрацию моих тенденций, поставив свои оперы в наиболее полном и совершенном виде».

Россини: «И это правильно, ибо факты убедительнее слов!»

Когда Вагнер, рассказывая о своих попытках поставить «Тангейзера», произнес слово «интрига», Россини взволнованно перебил: «А какой композитор от них не страдал, начиная с самого великого Глюка? Что касается меня, то и меня не пощадили. На премьере «Севильского цирюльника», на которой я, согласно обычаям, установленным тогда в Италии для оперы-буффа, аккомпанировал речитативам на чембало, сидя в оркестре, мне пришлось спасаться от разъяренной толпы. Мне казалось, что они собираются убить меня. Здесь, в Париже, куда я впервые приехал в 1824 году по приглашению дирекции театра «Итальен», меня приветствовали прозвищем Господин Громыхатель, которое до сих пор за мной сохраняется. И, уверяю вас, для меня не ушли в прошлое оскорбления со стороны

некоторых музыкантов и газетных критиков, объединившихся в единый аккорд, столь же согласованный, как мажорное трезвучие!

То же самое происходило в Вене, когда я туда приехал в 1822 году для постановки моей оперы «Зельмира». Сам Вебер, который уже давно громил меня в своих статьях, после постановки моих опер в придворном итальянском театре стал преследовать меня особенно безжалостно...

Но мы говорили об интригах, – продолжал Россини. – Мое мнение на этот счет таково: на них нужно отвечать молчанием и равнодушием; поверьте мне, это действует сильнее, чем возражения и гнев. Этих злопыхателей легион; тот, кто захочет отбиваться или, если угодно, сражаться против этой банды, никогда не сможет победить. Что касается меня, то я плевал на их нападки; чем больше наносили мне ударов, тем больше я закатывал рулад; я отвечал на прозвища триолями, на насмешки пиццикато; и весь тот шум, который поднимали те, кому не нравилась моя музыка, не мог заставить меня, клянусь вам, пожертвовать ради них хоть одним ударом большого барабана в моих крещендо или помешать, когда мне требовалось привести их в ужас еще одним счастливым финалом. Хотя вы видите на моей голове парик, поверьте мне, это не значит, что хоть один волос упал с моей головы из-за этих ублюдков. [Примечание Мишотта: «Когда в ходе разговора в памяти Россини всплывало какое-нибудь досадное воспоминание, он переставал заботиться об академическом языке и выражался вольно».]

Затем разговор зашел о «Тангейзере». Когда Вагнер заговорил о трудности перевода текста на французский язык, Россини спросил: «Но почему бы вам, по примеру Глюка, Спонтини, Мейербера, не написать оперу сразу на французское либретто? Ведь вы теперь могли бы по крайней мере принять во внимание преобладающие здесь вкусы и особую театральную атмосферу, где господствует французский дух».

Вагнер: «В моем случае, маэстро, это неприемлемо. После «Тангейзера» я написал «Лоэнгрина», затем «Тристана и Изольду». Эти три оперы как с литературной, так и с музыкальной точек зрения представляют собой логическую последовательность в моей концепции окончательной и абсолютной формы лирической драмы. В процессе становления мой стиль подвергся ряду неизбежных преобразований. И если я сегодня в состоянии написать ряд других произведений в стиле «Тристана», то уж совершенно не в состоянии вернуться к стилю «Тангейзера». Так что если бы мне пришлось сочинять для Парижа оперу на французский текст, я не мог бы и не должен был бы идти иным путем, чем путь «Тристана».

Но подобное сочинение, осуществившее полный переворот в традиционных оперных формах, безусловно, осталось бы непонятым и при теперешних условиях не имело бы ни малейшего шанса на успех у французов».

Россини: «Скажите мне, что послужило отправной точкой для ваших реформ?»

Вагнер: «Эта система сложилась не сразу. Мои сомнения возникли с первых же опытов композиции, которые меня не удовлетворяли. И зародыш этой реформы возник прежде всего в литературном, а не музыкальном материале. Мои первые работы действительно преследовали литературные цели. Затем меня захватила проблема расширения их смысла посредством присоединения глубоко экспрессивной звуковой выразительности, но тогда я с огорчением обнаружил, что движение моей мысли в царстве фантазии сковывается рутинными требованиями музыкальной драмы. [Примечание Мишотта: «Не следует забывать тот факт, что Вагнер родился в 1813 году».]

О, эти *bravura arias*[83], эти скучные дуэты, сфабрикованные по одному образцу, сколько других вставок, без всякого смысла останавливающих сценическое действие! И наконец, эти септеты! Потому что в каждой порядочной опере необходим торжественный септет, в котором действующие лица драмы, пренебрегая смыслом своих ролей, выстраиваются в одну линию перед рампой, чтобы в полном согласии прийти к одному общему аккорду (и часто, боже мой, к какому аккорду!), чтобы продемонстрировать публике одну из этих избитых банальностей...»

Россини *(прерывая):* «Вы знаете, как в мое время это называли в Италии? *Грядка артишоков.* Уверяю вас, я прекрасно сознавал смехотворность этого обычая. Участники финала всегда производили на меня впечатление выстроившихся в ряд носильщиков, которые пришли спеть, чтобы получить на чай. Но что поделать? Таков был обычай, уступка публике; без этого нас забросали бы картошкой!»

Вагнер *(продолжает, не обращая внимания на реплику Россини): «А* что касается оркестровки, то эти рутинные аккомпанементы... бесцветные... упорно повторяющие одни и те же приемы независимо от характеров персонажей и сценических ситуаций... одним словом, вся эта концертная музыка, чуждая действию, единственное оправдание существования которой только в ее *условности,* музыка, которая во многих случаях засоряет самые известные оперы, – все это казалось мне идущим вразрез со здравым смыслом и несовместимым с высокой миссией

благородного искусства, достойного этого звания».

Россини: «Вы, между прочим, упомянули бравурные арии. Кому вы говорите об этом? Они были моим кошмаром. Удовлетворить одновременно примадонну, первого тенора, первого баса!.. А на моем пути встречались такие прелестные типы (не говоря об ужасных особенностях женской части труппы), которые умудрялись подсчитать количество тактов в своих ариях, а затем являлись ко мне и заявляли, что не будут петь, потому что в арии кого-то из партнеров на несколько тактов больше, и в еще большей мере это относилось к количеству трелей и прочих украшений...»

Вагнер: «Арию надо было измерять метром. Композитору ничего другого не оставалось, как завести в качестве сотрудника метр, который измерял бы его вдохновение».

Россини: «Давайте превратим ее в арию-метр! Действительно, когда я думаю об этих людях, они напоминают мне диких зверей. Это по их милости вечно потела моя голова и я преждевременно облысел. Но оставим это и вернемся к вашим рассуждениям...

В сущности, нельзя ничего возразить против того, что надо принимать во внимание только рациональное, быстрое и правильное развитие драматического действия. Но как же сочетать независимость, которую требует литературная концепция, с музыкальной формой, являющейся всего лишь *условностью?* Вы сами употребили это слово! Если придерживаться абсолютной логики, то люди, безусловно, не поют во время разговора, в припадке гнева, ревности, в момент заговора. Исключение может быть сделано для влюбленных, которым в определенном смысле можно дать поворковать... Более того, разве кто-нибудь поет, когда умирает? Следовательно, все в опере от начала и до конца – *условность.* А сама по себе инструментовка?.. Кто может с точностью сказать о разбушевавшемся оркестре, изображает ли он бурю, мятеж или пожар?.. Всегда *условность!»*

Вагнер: «Разумеется, маэстро, *условность* допустима, и в большой мере, иначе пришлось бы полностью отказаться от лирической драмы и даже от музыкальной комедии. Однако не подлежит сомнению, что условностью, возведенной в ранг искусства, можно пользоваться только в тех случаях, когда она не будет приводить к абсурду, к смешному. Именно против этого я и выступал. Но люди исказили мою мысль. Разве меня не выдавали за высокомерного гордеца, поносящего Моцарта?»

Россини *(не без юмора):* «Моцарт, *l'angelo della musica*[84]... Кто, не боясь совершить кощунство, рискнет до него дотронуться?»

Вагнер: «Меня обвиняют, будто я отвергаю всю

существующую оперную музыку, за редкими исключениями, к которым принадлежат Глюк и Вебер. Они просто отказываются понимать мои сочинения. И каким образом! Я далек от того, чтобы оспаривать очарование *чистой музыки*, ибо сам испытал его в стольких по праву знаменитых операх, но возмущаюсь и восстаю против той роли, которая отводится этой музыке, обрекаемой обслуживать чисто развлекательные вставки или когда, чуждая сценическому действию и подчиненная рутине, она имеет целью только услаждать слух. Вот с чем я борюсь и чему противодействую.

С моей точки зрения, опере по самой ее природе предназначено стать организмом, представляющим совершенное единение всех искусств, участвующих в его становлении: поэтического, музыкального, декоративного и пластического. Разве допустимо низводить музыканта до уровня простого инструментального иллюстратора какого-нибудь либретто с заранее расставленным определенным количеством арий, дуэтов, сцен, ансамблей – одним словом, *отрывков* (отрывков, то есть оторванных кусков в точном смысле слова), которые он должен перевести на ноты, словно колорист, раскрашивающий черно-белые гравюрные оттиски? Конечно, существуют многочисленные примеры, когда композиторы, вдохновленные волнующей драматической ситуацией, напи– сали бессмертные страницы. Но сколько в тех же партитурах встречается страниц, испорченных порочной системой, о которой я говорю! Пока эти заблуждения будут существовать, пока не поймут необходимости господства в опере полного взаимопроникновения музыки и поэзии, пока эта двойная концепция не будет основываться от начала до конца на единой мысли, истинной музыкальной драмы не будет».

Россини: «То есть, если я вас правильно понял, для достижения своего идеала композитор должен быть одновременно и либреттистом? Но по многим причинам это условие кажется мне недостижимым».

Вагнер *(очень живо):* «Почему же? Что мешает композитору одновременно с изучением контрапункта заниматься литературой, историей, читать легенды? И в итоге он инстинктивно пришел бы к тому сюжету, поэтическому или трагическому, который соответствовал бы его темпераменту... А если бы композитору не хватило умения или опыта для создания драматической интриги, разве не мог бы он обратиться к профессиональному драматургу, с которым нашел бы общий язык для успешного сотрудничества?

Ведь среди оперных композиторов найдется мало таких, которые инстинктивно не проявляли бы замечательных

литературных и поэтических способностей, перестраивая и переделывая соответственно своему вкусу или текст, или организацию сцены, которую они воспринимали иначе и понимали лучше своих либреттистов. Чтобы не ходить далеко за примерами, обратимся к вашему творчеству, маэстро, возьмем сцену клятвы из «Вильгельма Телля». Неужели вы станете утверждать, что послушно, слово в слово, следовали за текстом ваших либреттистов? Я в это не верю. При близком рассмотрении нетрудно обнаружить во многих местах приемы декламации и постепенных переходов, на которых лежит, если можно так выразиться, такая печать *музыкальности,* такого *непосредственного вдохновения,* что я отказываюсь объяснять их происхождение исключительно влиянием той текстовой канвы, которая была у вас перед глазами. Никакой, даже самый искусный либреттист не сумеет, особенно в сложных ансамблевых сценах, не сможет все так организовать, чтобы полностью удовлетворить композитора для воплощения музыкальной фрески в том виде, какая стоит перед его мысленным взором».

Россини: «Вы правы. Действительно, эта сцена была значительно переделана согласно моим указаниям. Я сочинил «Вильгельма Телля» в загородном доме моего друга Агуадо, где проводил лето. Моих либреттистов там у меня под рукой не было, но там же жили Арман Марраст и [Адольф] Кремье (между прочим, два будущих заговорщика против правительства Луи Филиппа), и они мне помогли в переделке текста и стихов и в разработке плана *моих заговорщиков* против Гесслера».

Вагнер: «Это ваше признание, маэстро, отчасти подтверждает то, что я только что сказал. Достаточно придать этому принципу несколько расширенное толкование, чтобы установить, что мои идеи не так противоречивы и не так неосуществимы, как может показаться с первого взгляда.

Я утверждаю, что в результате естественной, хотя, возможно, и медленной эволюции логически неизбежно рождение не *музыки будущего,* на единоличное изобретение которой я якобы претендую, но *будущего музыкальной драмы,* в создании которой примет участие все общественное движение и откуда появится столь же плодотворная, сколь и новая ориентация в представлениях композиторов, певцов и публики».

Россини: «Короче говоря, радикальный переворот! Но неужели вы верите, что певцы – начнем с них, – привыкшие демонстрировать свои таланты путем виртуозного пения, согласятся обходиться, если я верно понимаю, чем-то вроде *мелодической декламации?* Неужели вы верите, что публика, привыкшая к тому, что можно назвать старой игрой, в конце

концов смирится с изменениями, ведущими к разрушению прошлого уклада? Я в этом сильно сомневаюсь».

Вагнер: «Это перевоспитание потребует времени, но оно неизбежно. Разве публика создает своих учителей, а не учителя формируют публику? Я опять-таки сошлюсь на вас как на блестящий пример.

Разве не ваш стиль, такой индивидуальный, заставил забыть в Италии всех ваших предшественников и снискал вам с неслыханной быстротой беспримерную популярность? А затем, маэстро, ваше влияние, перейдя за рубежи Италии, разве не стало всемирным?

Что касается певцов, о чьем противодействии вы меня предостерегаете, то им придется подчиниться и принять положение, которое впоследствии укрепит их позиции. Когда они убедятся, что опера в ее новом виде не будет им давать повода для дешевых успехов, обеспечиваемых силой легких или преимуществами чарующего голоса, они поймут, что отныне искусство возлагает на них более высокую миссию. Вынужденные перестать замыкаться в рамках собственных ролей, они начнут проникаться философским и эстетическим духом произведения в целом. Они станут жить, если можно так выразиться, в атмосфере, где *все составляет часть целого* и где ничто не может быть второстепенным. Более того, отвыкнув от привычки к эфемерным успехам, приносимых скоропреходящей виртуозностью, освободившись от мучительной необходимости произносить бесцветные, банально срифмованные слова, они убедятся в возможности окружить свое имя более славным и более долговечным ореолом тогда, когда они будут сживаться с изображаемыми персонажами и в психологическом, и в человеческом плане, проникаться смыслом их поведения в драме, когда они станут опираться на углубленное изучение идей, обычаев, характера эпохи, в которой происходит действие; и наконец, когда они к своей точной и благородной декламации прибавят безупречную дикцию».

Россини: «С точки зрения *чистого искусства* ваши перспективы чрезвычайно широки и соблазнительны. Но с точки зрения музыкальной формы, в частности, это значит, как я уже говорил, стремиться к мелодической декламации – к *погребальной мелодии!* А иначе как связать выразительность каждого слова в речи с мелодической формой, чей точный ритм и симметричная согласованность составляющих частей должны определить ее облик?»

Вагнер: «Безусловно, маэстро, прямолинейное применение такой системы было бы неприемлемо. Но постарайтесь меня

верно понять: я далек от желания отказаться от мелодии, наоборот, я требую ее в полной мере. Разве не мелодия дает жизнеспособность музыкальному организму? Без мелодии нет и не может быть музыки. Но давайте договоримся: я требую не той мелодии, которая, будучи заключена в тесные рамки условных приемов, тащит на себе ярмо симметричных периодов, устойчивых ритмов, предсказуемых гармонических ходов и обязательных кадансов. Мне нужна мелодия *свободная, независимая,* не знающая оков; мелодия, не только точно характеризующая *каждый персонаж* так, чтобы его нельзя было смешать с другим, но *любое событие, любой эпизод,* являющийся составной частью драмы; мелодия, по форме очень ясная, которая, гибко и многообразно откликаясь на смысл поэтического текста, могла бы растягиваться, сужаться, расширяться [Примечание Мишотта: «Боевая мелодия *[mélodíe de combat*]», – быстро вставил Россини. Но Вагнер, увлеченный собственной речью, не обратил внимания на это шутливое замечание. Я напомнил ему об этом позже. «Вот так заряд! – воскликнул он. – И, смотри, попал прямо в цель. О, я это запомню: боевая мелодия... Удачная находка!»], следуя за требованиями музыкальной выразительности, которой добивается композитор. Что касается такой мелодии, то вы сами, маэстро, создали высший образец в сцене «Вильгельма Телля» «Стой неподвижно», где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает высочайших вершин оперной экспрессии».

Россини: «Значит, я создал *музыку будущего,* сам того не зная?»

Вагнер: «Маэстро, вы создали музыку на все времена, и наилучшую».

Россини: «Скажу вам, что основным чувством, являвшимся главным двигателем в моей жизни, была любовь к матери и отцу, и они, к счастью, воздавали мне сторицей. Очевидно, именно в этом чувстве я нашел ту мелодию, которая была мне необходима в сцене с яблоком в «Вильгельме Телле».

А теперь, если позволите, еще один вопрос, господин Вагнер: как вы согласуете с этой системой одновременное использование двух, нескольких голосов, а также хоров? Разве не стоило бы, следуя логике, их запретить?..»

Вагнер: «Строгий рационализм требует, чтобы музыкальный диалог развивался так же, как разговор, чтобы персонажи выступали последовательно один за другим. В то же время можно допустить, например, что два различных персонажа, оказавшись в какой-то момент в одинаковом душевном состоянии, движимые

одним и тем же чувством, могут слить свои голоса для выражения одной и той же мысли. Точно так же, когда собирается вместе несколько человек, происходит борьба между различными возбуждающими их чувствами, которые могут выказываться одновременно, при этом каждый выражает свое собственное ощущение.

Теперь вы понимаете, маэстро, какие огромные, какие неисчерпаемые ресурсы принесет композитору эта система присвоения каждому персонажу драмы, каждой данной ситуации особой мелодической формулы, способной по ходу действия сохранять свой первоначальный характер и подвергаться самому многообразному и самому широкому развитию? С этого момента ансамбли, в которых каждый персонаж предстает в своем индивидуальном облике, но где все элементы комбинируются в полифонии, соответствующей действию, – эти ансамбли уже не будут представлять собой абсурдных ансамблей, в которых персонажи, движимые противоречивыми страстями, оказываются в определенный момент, без всякого к тому повода, вынужденными слить свои голоса в некоем *largo d'apothéose*[85], чьи патриархальные гармонии наводят на мысль, что «нигде не может быть лучше, чем в лоне своей семьи». [Примечание Мишотта: «Намек на очень популярный финал оперы Гретри «Люсиль»].

Что касается хоров, – продолжал Вагнер, – есть психологическая правда в том, что коллективная масса гораздо энергичнее, чем отдельная личность, реагирует на определенное событие, выражая страх, ярость, жалость... Отсюда логично допустить, что толпа может коллективно выражать свое состояние на языке оперы, не шокируя здравого смысла. Более того: вмешательство хора, если оно логически вытекает из развития драмы, представляет собой беспримерно мощный и один из наиболее ценных факторов театральной выразительности. Из сотни примеров разрешите напомнить хотя бы выражение страдания в ярком хоре *Corríamo, fuggíamo!*[86] из «Идоменея», не забудем также, маэстро, вашей восхитительной фрески из «Моисея» скорбного хора во тьме».

Россини: «Опять я! *(Весело воскликнул, хлопнув себя по лбу.)* Похоже, я тоже проявлял известную склонность к музыке будущего? Вы исцеляете мои раны! Если бы я не был слишком стар, я начал бы сначала и тогда... берегись, старый режим!»

Вагнер *(тотчас откликаясь):* «Ах, маэстро! Если бы вы не бросили перо после «Вильгельма Телля» в тридцать семь лет... Это просто преступление!.. Вы сами не знаете, что могли бы извлечь из своего мозга! По существу, вы ведь тогда только

начинали...»

Россини *(снова становясь серьезным):* «Что вы хотите? У меня не было детей. Если бы они у меня были, я, несомненно, продолжал бы работать. Но, по правде говоря, после пятнадцати лет упорного труда, сочинив в течение этого так называемого периода лени сорок опер, я почувствовал необходимость отдыха и вернулся в Болонью, чтобы пожить там в покое.

К тому же состояние театров в Италии, оставлявшее желать лучшего в годы моей карьеры, пришло к этому времени в полный упадок; искусство пения померкло. Это можно было предвидеть».

Вагнер: «Чем вы объясняете это явление, столь неожиданное в стране, изобилующей прекрасными голосами?»

Россини: «Исчезновением кастратов. Невозможно в полной мере оценить все обаяние их голосов и совершенство виртуозности, которыми природа милостиво компенсировала этих лучших из лучших за их физический недостаток. К тому же они были бесподобными педагогами. Именно им обычно поручалось обучать пению в школах при церквах, существовавших за счет церкви. Некоторые из этих школ были знамениты. Они были настоящими академиями пения. Ученики стекались туда потоком, а многие из них впоследствии сменили церковный хор на театральную карьеру. Но при новом политическом режиме, установленном моими беспокойными соотечественниками по всей Италии, эти школы были упразднены и заменены *консерваториями,* которые, несмотря на существование ряда добрых традиций, ничего не *сохранили*[87] из искусства бельканто.

Что касается кастратов, то они исчезли, и практика создания новых утрачена. И в этом причина непоправимого упадка искусства пения. С их исчезновением сошла на нет и опера-буффа (лучшее из того, что мы имели). А опера-сериа? Даже в мое время публика была мало расположена подыматься к высотам большого искусства и не проявляла никакого интереса к такого рода представлениям. Появление оперы-сериа на афише обычно привлекало всего-навсего нескольких полнокровных зрителей, желающих вдали от толпы послушать свежую арию[88]. По этой и ряду других причин я решил, что лучшее из того, что я могу сделать, это замолчать. Я покончил с собой и *così finita la comedía*[89]».

Россини поднялся, крепко пожал Вагнеру руку и произнес: «Мой дорогой господин Вагнер, не знаю, как отблагодарить вас за посещение и особенно за столь ясное и интересное изложение ваших идей. Я уже не *слагаю* музыки, ибо нахожусь в том возрасте, когда ее скорее *разлагают,* и готовлюсь к тому, чтобы и самому *разложиться*[90], я слишком стар, чтобы обращать свои

взоры к новым горизонтам. Но что бы ни говорили ваши завистники, ваши идеи должны заставить молодежь призадуматься. Из всех искусств именно музыка благодаря своей бестелесной природе больше всего подвержена трансформациям. А последним нет предела. После Моцарта можно ли было предвидеть Бетховена? После Глюка – Вебера? А ведь это еще не конец. Каждый должен стараться если не уйти вперед, то найти по крайней мере что-нибудь новое и не думать о той легенде о великом путешественнике Геркулесе, который, попав в некое место, за пределами которого предметы казались невидимыми, водрузил свой столп и вернулся назад».

Вагнер: «Может, это были всего лишь пограничные знаки частной охоты, преграждающие путь другим?»

Россини: *«Chi lo sa?*[91] Но несомненно, вы правы, ибо уверяют, что он питал пристрастие к охоте на львов. Будем, однако, надеяться, что наше искусство никогда не будет ограничено подобными столпами. Что касается меня, то я принадлежал своему времени. Но другим, вам в особенности, которых я вижу такими энергичными, проникнутыми столь мощными порывами, предстоит сказать новое слово и добиться успехов, чего я вам желаю от всего сердца».

Так закончилась эта памятная встреча, длившаяся около получаса. Могу засвидетельствовать, что эти два человека, у которых интеллектуальная мощь одного вызывала остроумные отклики другого, отнюдь не скучали.

Спускаясь по лестнице, Вагнер сказал мне: «Признаюсь, не ожидал встретить в лице Россини такого человека, каким он оказался. Он простой, естественный, серьезный, он проявил способность интересоваться всем, что бы я ни затрагивал в нашей короткой беседе. Я не мог в нескольких словах изложить все идеи сложившейся у меня концепции эволюции музыкальной драмы, которые я развиваю в своих статьях. Мне пришлось ограничиться несколькими общими взглядами, я ссылался на практические детали только в том случае, когда можно было схватить их суть на лету. Можно было ожидать, что в таком виде мои декларации покажутся ему крайностями, принимая во внимание тот факт, что во времена его деятельности превалировала тенденция систематизации, которой он глубоко проникнут и теперь. Подобно Моцарту, он в высшей степени обладал мелодическим даром. Более того, этот дар поддерживался удивительным чувством сцены и драматической выразительности. Что бы он мог создать, если бы получил основательное и законченное музыкальное образование! Особенно если бы он был в меньшей степени итальянцем и не таким скептиком. Если бы он с большим

религиозным трепетом относился к своему искусству, нет ни малейшего сомнения, что тогда он взмыл бы высоко над землей и поднялся до высочайших вершин. Одним словом, это гений, который заблудился из-за отсутствия должной подготовки и не нашел той среды, для которой предназначались его высокие творческие способности. Но я должен констатировать, что из всех встреченных мною в Париже музыкантов *он единственный действительно великий...»*

Я привел свои записи в порядок и в тот же вечер, как обычно, отправился к Россини, у которого всегда было можно встретить по-настоящему интересных людей. Среди прочих так оказался Азеведо, музыкальный критик газеты «Опиньон насьональ», один из самых ярых приверженцев Россини и яростных гонителей Вагнера.

Увидев его, Россини, подшучивая, обратился к нему: «А, Азеведо, я его видел, он приходил сюда... это чудовище... ваш *bete noire*[92]... Вагнер!»

Затем маэстро продолжил беседу с Карафой, а Азеведо тем временем отвел меня в сторону и попросил рассказать ему о подробностях этой встречи. Но Россини вскоре прервал нашу беседу. «Вы говорите все это напрасно, – сказал он, обращаясь к Азеведо. – Должен вам признаться, что Вагнер показался мне человеком, наделенным первоклассными способностями. Весь его облик, и в первую очередь подбородок, свидетельствует о его темпераменте и железной воле. Уметь *хотеть* – это большое дело. Если он обладает в такой же мере способностью *свершать* (а мне кажется, что он обладает), то он заставит о себе говорить».

Азеведо ничего ему не ответил, но мне на ухо сказал: «Почему Россини говорит в будущем времени? Об этом животном, черт возьми, слишком много говорят уже сейчас...»

Я уже говорил выше, что два мэтра никогда больше не встречались.

После провала «Тангейзера» в парижской «Опера» французские и некоторые немецкие журналисты стали публиковать всякие небылицы насчет Вагнера, примешивая к ним имя Россини. Вмешались какие-то бестактные друзья и неизвестно с какой целью выставили итальянского маэстро в глазах Вагнера в неблагоприятном свете. Из него сделали ни больше ни меньше как двуличного притворщика. Я попытался пролить свет Вагнеру на истинное положение вещей и рассказать ему правду. [Примечание Мишотта: «Я убедительно просил Вагнера опубликовать дословно рассказ о своей встрече с Россини, чтобы раз и навсегда положить конец сплетням... Он отказался. «К чему? – сказал он. – В отношении своего искусства и

процесса творчества Россини не сказал мне ничего большего по сравнению с тем, что демонстрируют его произведения. Если же я расскажу то, что вкратце говорил о своих теориях, это будет для публики слишком коротким и бесполезным повторением того, что я достаточно подробно описывал в своих статьях. Остается моя оценка Россини как человека. Я, признаюсь, был очень удивлен – во всяком случае, когда он заговорил о Бахе и Бетховене, – насколько высок его интеллект, воспитанный на немецком искусстве в значительно большей мере, чем я предполагал. Он очень вырос в моих глазах. Но с исторической точки зрения его еще рано судить. Он еще слишком здоров и слишком у всех на виду гуляет вдоль Елисейских Полей (я слышал от тех, кто встречает его, что он проходит весь путь от площади Согласия до заставы Звезды), чтобы можно было в настоящее время определить место, которое он займет среди музыкантов, своих предшественников и современников, которые отныне и навечно прогуливаются по Елисейским Полям мира иного». Вагнер отстаивал именно такой взгляд на Россини, и это видно из некролога, посвященного им в 1868 году композитору. В нем он кратко рассказал об их встрече, произошедшей в 1860 году]».

Россини, не менее раздосадованный, просил среди прочих Листа снова пригласить к нему Вагнера, чтобы привести ему неопровержимые доказательства своей непричастности к измышлениям прессы. Вагнер отклонил это приглашение – он считал, что, если журналисты узнают о его новом визите к Россини, поток лживых статей только возрастет, поскольку они еще не насытились сплетнями по поводу покаянного визита. Все это поставило бы его в ложное положение. Более того, он отказывался обсуждать больше Россини, чувство глубокой симпатии к этому благородному человеку оставалось неизменным с той первой встречи, когда он [Вагнер] нанес ему визит…

Этим все и закончилось. Вагнер оставался тверд, хотя я еще раз передал последнее приглашение Россини, когда привез Вагнеру «Гранскую мессу», переданную маэстро Листом.

Мне кажется, что главной причиной отказа Вагнера была уверенность в том, что вторая встреча с итальянским маэстро принесет ему мало пользы. Цель, которую он ставил себе перед первой встречей, была полностью достигнута, а больше ему ничего не было нужно.

Оба мэтра больше никогда не встречались, но могу засвидетельствовать, что всякий раз, когда Вагнеру доводилось устно или письменно упоминать имя Россини, он отзывался о нем с глубочайшим уважением. Так же и Россини. Он интересовался

успехом постановок вагнеровских опер в Германии и в связи с этим часто поручал мне передавать композитору поздравления и приветы».

# Глава 17
# 1860 – 1863

Спустя шесть месяцев после приема Вагнера на Шоссе-д'Антен Россини радушно встречал на своей вилле в Пасси человека, считавшегося самым главным антивагнерианцем – Эдуарда Ганслика. Австрийский автор опубликовал в венской «Нойе фрайе прессе» пространное описание своего визита к Россини. В частности, он повествует:

«Я обнаружил Россини в маленьком кабинете на втором этаже его виллы в Пасси. Он был погружен в написание партитуры. Приветливое выражение его лица и дружески протянутая рука компенсировали ту неловкость, с которой он встал, когда я вошел. Голова Россини, так отличающаяся от его хорошо известных портретов, сделанных, когда он был на вершине славы, все еще производит впечатление головы великого и привлекательного человека. Под «мещанским» коричневым париком виден чистый ясный лоб. Его карие глаза искрятся умом и дружелюбием. Довольно длинный, хотя и красивой формы нос, чувственный рот, круглый подбородок свидетельствуют о былой привлекательности старого итальянца. По портретам можно было бы представить Россини более высоким, чем на самом деле: и действительно, его массивная голова, кажется, предполагает более высокий рост. Невзирая на тучность и возросшие проблемы с ногами, Россини настоял на том, чтобы отвести меня в свой нижний кабинет. Опираясь на трость, композитор медленно спускался по лестнице, он явно гордился своим домом. «Вся вилла была полностью построена и обставлена за пятнадцать месяцев, – сказал он. – Полтора года назад на этом месте ничего не было». Стены и потолок комнаты украшены фресками. Россини лично выбрал для них музыкальные сюжеты и заказал написать их итальянским художникам. На одной из фресок мы видим Моцарта, приглашенного в императорскую ложу в «Опера» императором Иосифом II после представления «Свадьбы Фигаро», на другой – Палестрину, окруженного своими учениками, и так далее. Пространство между большими картинами заполнено медальонами с портретами Гайдна, Чимарозы, Паизиелло, Вебера и Буальдье. *«Mon tres bon ami Boieldieu!*[93]» – неустанно восклицал мой хозяин…

Маэстро пребывал в чрезвычайно приподнятом настроении и был очень разговорчив. Я даже не испытал эгоистического искушения многих посетителей, которые для собственной выгоды

стараются «выжать» каждого известного человека, словно лимон. Воспоминания о Вене, где он не был с 1822 года, казалось, вернули старого маэстро в счастливые времена. В один из моментов он упомянул свою оперу «Зельмира», написанную им тогда для Вены. «Именно в Вене, – одобрительно сказал он, – я впервые нашел публику, умевшую слушать. Я был совершенно потрясен таким вниманием и интересом: в Италии зрители болтают во время исполнения музыки и замолкают только к началу балета».

Меня настолько интересовало отношение Россини к его восторженному биографу Стендалю (Анри Бейлю), что я позволил себе задать об этом сдержанный вопрос. Россини ответил, что видел этого самого очаровательного из своих поклонников только однажды, но никогда с ним не разговаривал. Он встретил его в доме певицы Паста. Кто-то сказал Россини (возможно, в преувеличенно недоброжелательном тоне), будто Стендаль хвастался своим близким знакомством с ним, и он «не захотел иметь ничего общего с подобным лжецом». Едва ли нужно упоминать, что я испытал жалость по отношению к этому отвергнутому обожателю, ныне покойному, и попытался восстановить его доброе имя.

Мы сели на диван, с которого открывался вид на залитые солнцем клумбы в саду. Перед нами стоял стол, покрытый нотными листами; почти все они представляли собой исключительно новые аранжировки из «Семирамиды», попурри, экспромты, кадрили и другие подобные материалы, присланные композитору издателями. Несколько месяцев назад французская версия «Семирамиды» была поставлена в «Опера», и теперь опера снова вернулась в моду… Сам Россини узнал об этом только по слухам. Он не был в театре шестнадцать лет, «с тех пор, – добавил он, – когда певцы еще были способны петь. А теперь они вопят, они мычат, они борются!».

Его гораздо больше интересовали политические события в мире, чем «сцена, представляющая этот мир». Несмотря на свое восхищение и доверие к Гарибальди, Россини отказался дать благоприятный прогноз будущему итальянского движения. «Я знаю своих соотечественников, – сказал он, качая головой, – они хотят все большего и большего и никогда не испытывают удовлетворения. Италия слишком мала для чрезмерного количества своих больших городов; их взаимная ревность никогда не прекратится, они никогда не придут к добровольному подчинению».

В то время как Россини продолжал говорить в своей приятной приподнятой манере, я с восхищением наблюдал в чертах его

лица живое взаимодействие между интеллектом и искренностью. В его речи и наружности проявлялись те присущие детям искренность и наивность, что мы обычно отмечаем во всех гениальных людях. Поддаваясь мягкому, ровному течению обеспеченного времяпрепровождения, в любом возрасте не утрачивая способности радоваться искусству или человеческому общению, не склонный к амбициозности, старый маэстро прожил последние тридцать лет жизнью мудрого эпикурейца. Поскольку он больше не думает о своем собственном искусстве и не ждет внимания от других, можно понять ту объективность, с которой Россини взирает на современную музыкальную сцену; он является беспристрастным зрителем, наблюдающим за ней без зависти или горечи, хотя порой и с иронией...

Большие музыкальные дискуссии о том, какой должна быть музыка будущего, не вызывают у создателя «Цирюльника» никакого интереса, разве что любопытство. За год до этого Россини принимал ванны в Киссингене. Как только он появлялся на галерее, где отпускались минеральные воды, оркестр исполнял отрывки из его опер. «Вы представить себе не можете, как мне это надоело. Я поблагодарил дирижера и сказал ему, что гораздо больше мне хотелось бы услышать что-нибудь незнакомое, например из Рихарда Вагнера». Он прослушал марш из «Тангейзера», вполне ему понравившийся, и другое произведение, которое впоследствии не мог вспомнить. Это все, что он знал о Вагнере. Россини пожелал узнать чуть больше о сюжете «Лоэнгрина». После моего короткого и ясного разъяснения он весело воскликнул со своим забавным акцентом: «А, понимаю! Это Гарибальди, который вознесся на небо!» Рихард Вагнер недавно посетил старого джентльмена, он «совсем не казался похожим на революционера», – описание, с которым каждый, кто знает этого небольшого изящного человека, неутомимого и остроумного собеседника, с удовольствием согласился бы. «Вагнер, – Россини рассказывал, – представившись, сразу же успокаивающе заверил, что не имеет ни малейшего намерения ниспровергать существующую музыку, как о нем говорят другие. «Дорогой господин, – прервал его Россини, – это не имеет никакого значения. Если ваша революция успешна, то вы абсолютно правы; если вы терпите неудачу, то вы просчитались в любом случае, революция это или нет». Россини не хотел признаваться, что знает злобную шутку, распространенную тогда в Париже, в которой музыка Вагнера сравнивается с «рыбным соусом без рыбы». Я полностью поверил бы ему, если бы он не добавил в своей шутливой торжественной манере: «Я никогда не говорил таких вещей». Но каждому известно множество подобных

шуток, автором которых был Россини, склонность его к иронии вне всяческих сомнений. Ему приписывают недавнее восклицание в том же роде, прозвучавшее после просмотра партитуры Берлиоза: «Какое счастье, что это не музыка!»

Добрый джентльмен был столь же неутомимым собеседником, как и слушателем, и мне самому пришлось подумать о его возвращении к своим мирным занятиям. Поэтому я проводил его обратно вверх по лестнице в кабинет, где он очень сердечно простился со мной. Так как знаменитый хозяин стал для меня близким и дорогим человеком, я не смог покинуть его без волнения. По величественным улицам, мимо роскошных вилл я направился в сторону Сен-Клу. Через открытые окна, подобно аромату роз, струились нежнейшие мелодии из «Вильгельма Телля». Я инстинктивно коснулся своей шляпы и, обернувшись, отсалютовал вилле, где золотая лира сверкала как маленькая звезда».

Примерно в то же время, когда Россини посетили Вагнер и Ганслик, ему нанес визит и некий импресарио Акилле Монтуоро, через которого композитор передал дружеские приветствия Джузеппе и Джузеппине Верди. Под датой 1 апреля 1860 года в тетради, содержащей копии писем, которую хранила Джузеппина (известная любительница снимать копии с писем), это событие упоминается в переписке с Монтуоро: «Россини действительно нас любит? Он – вечный отец всех композиторов, прошлых и настоящих, но мы думали, что глагол «любить» не входил в его лексикон. [Зачеркнуто альтернативное окончание этого предложения: «что он никого не любит».] Впрочем, никто больше нас не желает этому величайшему гению долгой и счастливой жизни».

Многие из небольших сочинений, созданных Россини в этот период, прослушивались на его субботних музыкальных вечерах. Поначалу он часто раздавал их ноты друзьям, но, узнав, что двое из них опубликовали ноты без его разрешения, перестал, за редким исключением, это делать. Музыка субботних вечеров никоим образом не ограничивалась произведениями Россини. На основе информации, почерпнутой из собранной Эдмоном Мишоттом коллекции напечатанных и рукописных музыкальных программ (ныне находящейся в библиотеке Королевской музыкальной консерватории в Брюсселе), Радичотти составил перечень музыкальных произведений, исполнявшихся на этих вечерах. Некоторые произведения и исполнители заслуживают особого внимания.

Например, 22 января 1859 года Аделаида Борги-Мамо вместе с Джулией Гризи выступила в большом дуэте из «Семирамиды»;

затем Борги-Мамо исполнила номер, который Россини сочинил для нее и посвятил ей, и в заключение спела неаполитанскую песню. Спустя две недели программа включала «Потерянный рай», драматическую сцену семнадцатилетнего ученика Листа Теодора Риттера (Беннетта). Вечером 26 февраля 1859 года была исполнена новая камерная опера Галлона д'Онкера и Векерлена, чья «Трианонская молочница» прозвучала на первом субботнем вечере; эта опера называлась «Брак по почте», ее исполнили Мари Мира, Бьеваль и Бюссин. Мария Тальони вместе с другой балериной танцевала гавот и тирольский танец из «Вильгельма Телля», в то время как певцы представляли полуимпровизированный, по памяти, хор, сопровождающий эти танцы в опере.

Программа на 21 апреля 1859 года (пятницу, что необычно) была отпечатана:

1. Прелюд будущего *для фортепьяно* ..... Россини
   *В исполнении мадам Тардье [де Мальвиль].*
2. Дуэт из «Итальянки в Алжире» ..... Россини
   *В исполнении господ Бадиали и Белара.*
3. Каватина из «Севильского цирюльника» ..... Россини
   *В исполнении мадам Альбони.*

---

1. Каприс для скрипки и фортепьяно
   из «Отелло» ..... Россини
   *В обработке и исполнении господ*
   *Аккурси и Станцьери.*
2. Ария из «Стабат» «Pro Peccatis» ..... Россини
   *В исполнении господина Бадиали.*
3. Испанская песня ..... Россини
   *В исполнении месье Белара.*
4. «Жанна д'Арк», кантата ..... Россини
   *В исполнении мадам Альбони.*

За роялем — М. Шимон.

Радичотти цитирует опубликованную рецензию на эту программу, но не называет издание. В разделе, касающемся «Жанны д'Арк» (кантаты, которую Россини преподнес Олимпии в 1832 году), в частности, говорится: «Что ждали с особым нетерпением, так это «Жанну д'Арк», весь Париж уже обсуждал обещанное исполнение этой неизданной кантаты по крайней мере две недели назад. Когда Россини, подав руку Альбони, приблизился к роялю, чтобы собственноручно аккомпанировать

ей, все присутствующие почувствовали трепет волнения; глаза дам наполнились слезами. Каждый невольно задумался обо всех шедеврах, созданных этим безграничным интеллектом: о «Танкреде», «Итальянке в Алжире», «Севильском цирюльнике», «Отелло», «Золушке», «Сороке-воровке», «Семирамиде», «Моисее», «Осаде Коринфа», «Графе Ори», «Вильгельме Телле», других замечательных произведениях, и каждый ощутил (я не знаю названия тому возвышенному предвкушению), что вот-вот услышит пока еще неизвестное творение этого блистательного гения.

В начале партии мадам Альбони не могла справиться с собственным волнением... Но после первых тактов, должно быть, преодолела охватившую ее панику, никогда она не казалась столь прекрасной, столь драматичной. Кончив петь, она бросилась в объятия Россини, который с чувством прижал ее к сердцу. Успех этого прекрасного произведения был выдающимся: Обер, Скудо, Понятовский, Ротшильд, Карафа и другие окружили композитора и осыпали поздравлениями».

29 марта 1861 года в Страстную пятницу в доме Россини была исполнена «Стабат матер». Пение Барбары и Карлотты Маркизио, Чезари Бадиали и тенора Солери сопровождал парный струнный квартет, в состав которого вошли Антонио Бацини и Гаэтано Брага. В Страстную пятницу 1863 года большая программа включала отрывки из «Стабат матер» Перголези и Россини; среди вокалистов были Джулия Гризи, Алессандро Беттини, Селия Требелли-Беттини и Бадиали. Три номера под условными названиями «Прелюд будущего», «Прелюд моего времени», «Прелюд старинных времен» исполнялись, соответственно, Альбером Лавиньяком, Луи Дьеме и Якобом Розенхаймом.

Программа вечера 31 марта 1865 года была тоже отпечатана. Она включает избранные места из «Сороки-воровки», «Графа Ори», «Осады Коринфа», «Золушки» и «Вильгельма Телля» в исполнении певцов, среди которых Мари Баттю, Жан Батист Фор и Луи Анри Обен. Завершали музыкальный вечер несколько небольших пьес Россини. Среди других исполнителей программы 9 марта 1866 года (программа отпечатана) в ансамблях из «Моисея» и «Севильского цирюльника» участвовала Аделина Патти, она спела и романс Дездемоны из «Отелло». Эта программа включала также арию из «Бала-маскарада» Верди, исполненную Энрико делле Седие, и трио из «Криспино и кума» в исполнении братьев Риччи; среди прочих певцов были Итало Гардони и Антонио Тамбурини. В Великую субботу 1866 года на обеде у Россини присутствовали Лист и Камилло Сивори;

обещанное исполнение «Стабат матер» пришлось отменить из-за недомогания певца, поэтому измененная программа состояла из песни для тенора «Заблудившийся ребенок» и шансонетки под названием «Босяк» на слова Эмильена Пачини для баритона, высмеивающей прожорливость, с указанием: «Говорится, чмокая губами».

В смешанной программе 17 апреля 1866 года прозвучала музыка Россини, Жана Батиста Фора, Моцарта и Гуно. Анонсировалось, что на фортепьяно будет играть месье Матон, на фисгармонии – месье Савиньяк, на скрипке – месье Сарасате; певцы – Фор и три Марии – Баттю, Миолан-Карвальо и Сасс-Кастельмари [1] ; хором учеников консерватории дирижировал Жюль Коэн.

Soirée du 17 Avril 1866

PROGRAMME.

1re PARTIE

1° "Toast pour le nouvel an."..... ROSSINI
Chœur
2° "Marche vers l'Avenir."..... FAURE
Mr FAURE, avec accompagnement de Violon et Harmonium.
3° "Tirana." (Genre Espagnol.)..... ROSSINI
Mme BATTU
4° "La Charité"....
Mme CASTELMARY SAX et Chœur
5° Duo..... ★
Mmes MIOLAN CARVALHO et Mr FAURE
6° "Inflammatus"..... ROSSINI
Mme CASTELMARY SAX et Chœur

2me PARTIE

1° "Tarentelle pur sang"..... ROSSINI
(avec traversée de la Procession.)
Exécutée par Mr DIEMER et Chœur
2° "Adieu à la vie" (sur une seule note.)....
Mme BATTU
3° Air du "Siège de Corinthe"....
Mr FAURE et Chœur
4° "Départ des Promis" (Tyrolienne sentimentale)....
Chœur
5° A Air "Voi che Sapete"..... MOZART
B Valse de l'hirondelle (Marelle)..... GOUNOD
Mmes MIOLAN CARVALHO
6° Duo de "Guillaume Tell"..... ROSSINI
Mmes VILLARET et FAURE

Le Piano sera tenu par Mr MATON
L'Harmonium Debain par Mr SAVIGNAC
Violon Mr SARASATE
Les Elèves du Conservatoire, dirigés par Mr JULES COHEN, Chanteront les Chœurs

Imp. 2, rue d'Alger.

Программа вечера 17 апреля 1866 г.

«Менестрель» сообщил о вечере 18 апреля 1868 года (Россини было тогда семьдесят шесть лет) следующим образом: «Единственный вечер *de rigueur*[94], данный в этом году в доме Россини, состоялся в прошлую субботу. Из вокалистов там выступили мадам Альбони и Баттю, месье делле Седие и Гардони; из инструменталистов – пианисты Дьеме и Лавиньяк и скрипач Сивори. Как всегда, с особым нетерпением ожидали неопубликованных произведений маэстро, и они никого не разочаровали. Мадам Альбони исполнила песню в китайском стиле, представляющую собой настоящий шедевр. Сильная сторона композиции – это гамма, построенная на шести тонах без

полутонов: до, ре, ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, до. Эта смелая и странная манера пения гамм создает очень необычные гармонические сочетания; и тем не менее они воспринимаются совершенно естественно. Одним словом, это является открытием маэстро, и он способен на это. Затем мадам Баттю пропела кантилену на одной ноте, а тенор Гардони исполнил истинный бриллиант – «Заблудившегося ребенка». Месье Лавиньяк сыграл «Венецианскую баркаролу» и «Будуарный вальс»; месье Дьеме – «Глубокий сон», и в заключение Сивори представил «Слово о Паганини», замечательную элегию, написанную для скрипки с тем мастерством, с каким «Цирюльник» был написан для голоса, и исполненную так, как только Сивори это умеет. На фортепьяно аккомпанировал превосходный Перуцци».

R

Soirée du 1 Mars 1867.

PROGRAMME.

1re PARTIE.

1° Petite Fanfare à 4 mains ..... ROSSINI
Exécutée par l'Auteur et Mr DIEMER.

2° Duo du "Mariage secret" ..... CIMAROSA
Mrs AGNESI et ZUCCHINI.

3°. Duo de "la Traviata" ..... VERDI
Mmes A. PATTI, Mr GARDONI.

4° Spécimen de mon temps ..... ROSSINI
Exécuté par Mr PLANTÉ.

5° Cavatina, Semiramide" ..... ROSSINI
Mme A. PATTI.

6° Terzetto "Italiana in Algeri" ..... ROSSINI
Mrs GARDONI, AGNESI
et ZUCCHINI.

2me PARTIE.

1° Romance del "Ballo in Masquera" ..... VERDI
Mr DELLE-SEDIE.

2° Terzetto da "Camera ..... COSTA
Mme A. PATTI,
Mrs GARDONI et GALVANI.

3° Le "Lazzarone" (Paroles de Mr PACINI) ..... ROSSINI
Mr BARRÉ.

4° Ouverture de "Semiramide" ..... ROSSINI
Mr PLANTÉ.

5° "Il Fanciullo Smarrito" ..... ROSSINI
Mr GARDONI.

6° Quartetto "Rigoletto" ..... VERDI
Mmes A. PATTI et LLIANNES,
Mrs GARDONI et DELLE-SEDIE.

PIANO : Mr PERUZZI

Lith. Carteuil, 3, r. d'Alger.

Программа вечера 1 марта 1867 г.

Последний музыкальный вечер в доме Россини состоялся 26 сентября 1868 года. «Менестрель» писал: «Субботний вечер у Россини должен быть назван одним из наиболее блестящих в сезоне: мадам Альбони, мадам [Кристина] Нильсон и месье Фор. Мадам Нильсон прожурчала свои шведские песни с трогательной грацией; месье Фор с большим мастерством исполнил поэтический сонет мэтра Дюпра; мадам Альбони повторила на бис по крайней мере в двадцатый раз восхитительную песню Россини, написанную на тональной основе, названной им китайской гаммой. В заключение месье Лавиньяк исполнил на фортепьяно несколько неопубликованных пьес маэстро». На этом

субботние вечера закончились: Россини оставалось жить только пятьдесят дней.

Летом 1860 года между посещениями Вагнера и Ганслика известный пианист, преподаватель и композитор Игнац Мошелес посетил своего сына Феликса в Париже. Юноша виделся с Россини несколько раз после того, как ранее познакомился с ним во время прежнего визита своего отца. Они отправились навестить Россини в Пасси. Мошелес и его жена позднее вспоминали:

«Феликс на вилле вел себя совсем как дома. Для меня салон с его богатой обстановкой был в новинку, и, прежде чем появился сам маэстро, мы рассматривали его фотографию в круглой фарфоровой раме, на сторонах которой были начертаны названия его произведений [2] . Потолок покрыт росписями, изображающими сцены из жизни Моцарта и Палестрины; посередине комнаты стоит рояль Плейеля. Войдя, Россини наградил меня поцелуем, как принято у итальянцев, экспансивно выразил восторг оттого, что видит меня вновь, а также рассыпался в комплиментах Феликсу. Во время нашей беседы он разразился справедливыми, полными блестящей сатиры нападками на существующие методы преподавания вокала. «Я больше не желаю ничего этого слышать, – заявил он. – Они кричат! Все, что я хочу, это полный звук с хорошим резонансом, а не визг. Мне безразлично, разговор это или пение, все должно звучать мелодично». Потом он говорил о наслаждении, которое испытывал во время занятий на фортепьяно, и «если не будет самонадеянностью, – добавил он, – при сочинении музыки для этого инструмента; при игре, однако, четвертый и пятый пальцы не действовали должным образом». Он выразил недовольство тем, что в наши дни с фортепьяно плохо обращаются. «Колотят не только по фортепьяно, но и по стулу, и даже по полу».

Россини рассказал забавный случай из своей молодости. Однажды, когда он остановился в одном маленьком городке, местный дирижер хора вытащил его из постели и препроводил на представление одной из его опер, в которой он должен был заменить отсутствующего контрабасиста. «Это напомнило мне, что я однажды испытал на себе в Йорке, – продолжает Мошелес, – когда партии тенорового и самого низкого фагота в симфонии ре-мажор Моцарта были пропущены. Я продемонстрировал Россини на фортепьянно, каков был результат. Он от души рассмеялся, а затем попросил меня немного поиграть; после моей импровизации он произнес: «Это опубликовано? Эта музыка как будто струится из родника. Существует резервуарная и ключевая вода; первая течет только тогда, когда вы поворачиваете кран, она

всегда вызывает воспоминание о вазе, вторая всегда изливается свободно, свежая и прозрачная. Современные люди путают понятия простого и тривиального; мелодию Моцарта они назвали бы тривиальной, если осмелились бы». Когда мы говорили о лейпцигской консерватории, он был счастлив услышать, что там серьезно относятся к обучению игре на органе, и выразил сожаление по поводу упадка духовной музыки в Италии. Он восторгался возвышенными творениями Марчелло и Палестрины… Когда я пришел в следующий раз, Россини, уступая моей просьбе, но не без скромности, выражающей его неуверенность в собственных силах, сыграл анданте в си-бемоле, начав примерно в таком стиле:

в котором после первых восьми тактов была представлена следующая интересная модуляция:

Такую пьесу мы, немцы, назвали бы банальной. Затем он показал мне рукописи двух сочинений, интродукции и фуги в ля-мажоре, которые я должен был ему сыграть. Когда я добавил в рукопись «бекар», он заявил, что «это дорогого стоило». Клару, пришедшую со мной и уже проявившую достаточно смелости, чтобы исполнить мои «Весеннюю песнь» и «Известие», к большому удовольствию Россини, уговорили повторить обе песни для только что прибывших певцов Поншара и [Никола Проспера] Левассера. Я аккомпанировал и в ответ на замечание Россини, что я вполне владею мелодическим даром для написания оперы, возразил: «Как жаль, что я недостаточно молод, чтобы стать вашим учеником!» Затем мне пришлось играть по его рукописям, и это «вознесло меня к вершинам пианизма». «Все, что я собой представляю, – сказал я, – является следствием старой школы, старого учителя Клементи». При моем упоминании этого имени Россини подходит к фортепьяно и играет наизусть фрагменты из

его сонат».

Вскоре после отъезда Мошелеса из Парижа его сын Феликс написал ему о других встречах с Россини. «Разговор вращался вокруг немецкой музыки, – сообщал он. – Я спросил маэстро, кого из великих мастеров он предпочитает. О Бетховене Россини сказал: «Я слушаю его дважды в неделю, Гайдна – четыре раза, а Моцарта – каждый день. Вы скажете мне, что Бетховен является колоссом, который часто наносит вам удар под ребро, в то время как Моцарт всегда восхитителен, но это потому, что последний в ранней молодости имел возможность побывать в Италии, когда там еще умели хорошо петь...» Я спросил его, встречал ли он в Венеции Байрона. «Только в ресторане, где меня ему представили, – был ответ, – поэтому наше знакомство было очень поверхностным; кажется, он говорил про меня, но я не знаю, что он сказал». Я в самой деликатной форме перевел ему слова Байрона, которые случайно сохранились в моей памяти: «Отелло» распяли в «Опере», музыка хорошая, но мрачная, а что касается слов, все подлинные сцены с Яго вырезаны, и вместо этого величайшая ерунда – носовой платок превратился в любовную записку, а ведущий певец не стал чернить себе лицо; пение, костюмы и музыка очень хороши». Маэстро сожалел о своем незнании английского языка и сказал: «В былые дни я потратил много времени на изучение нашей итальянской литературы. Больше всего я обязан Данте, это он научил меня музыке в большей мере, чем все мои музыкальные учителя, вместе взятые, и, когда я писал своего «Отелло», я почувствовал необходимость ввести те стихи Данте – вы знаете, – песню гондольера. Мой либреттист сказал, что гондольеры никогда не пели Данте, а лишь изредка Тассо, но я ответил ему: «Я знаю об этом лучше вас, ибо жил в Венеции, а вы нет. У меня должен быть Данте и будет...»

Россини наилучшим образом сочинил пьесу специально для подражания французскому рожку и записал ее в мой альбом; она точно приспособлена к моему голосу или скорее к моим возможностям трубить. Сверху следующая надпись:

«Тема Россини с двумя вариациями и кодой Мошелеса-отца, преподнесенная моему юному другу Феликсу Мошелесу. *Дж. Россини, Пасси, 20 августа 1860 г.».*

Мошелес, получив копию этого сочинения, сразу же последовал совету Россини и после написания двух вариаций и коды попросил у маэстро позволения посвятить ему дополненный вариант этого произведения. Он получил следующий ответ:

*«Париж, Пасси, 1861 г.*

Mon maitre (de piano) et ami[95].

Позвольте мне поблагодарить вас за дружеское послание. Ничто не могло и не должно быть для меня более приятным, более лестным, чем ваше посвящение. Это доказательство вашей любви является для меня неоценимой наградой. Я благодарю вас со всей теплотой, еще не остывшей в моем старом сердце.

Вы просите у меня позволения награвировать ту небольшую тему, которую я набросал для вашего милого сына, – оно вам даруется. Нет большей чести, дорогой друг, чем соединить свое имя с вашим в этой маленькой публикации, но – увы! – какую роль вы заставляете меня играть в столь славном союзе? Роль композитора, дарующего вам, великому патриарху, первенство в пианизме. Почему вы не хотите допустить в большую семью еще одного, да какого, пианиста, хотя я отношу себя очень скромно (но не без сильного огорчения) к категории пианистов четвертого класса? Неужели вы хотите, дорогой Мошелес, чтобы я умер от огорчения?

Вы, великие пианисты, добьетесь этого, обращаясь со мной как с парией. Но вы ответите перед Богом и людьми за мою смерть.

Пожалуйста, передайте от меня привет мадам и вашим милым детям, а сами примите уверения в чистосердечной привязанности вашего искреннего друга.

*Дж. Россини».*

* * *

22 января 1860 года Россини сочинил, подписал и датировал нотную страницу, которую его друг, изобретатель из Сиены Джованни Казелли, хотел передать по телеграфу из Парижа в Амьен, чтобы продемонстрировать свой новый «фототелеграф». В 1887 году, во время переноса праха Россини из Парижа во Флоренцию, на выставке автографов Россини, устроенной в филологическом кружке во Флоренции, эта страница демонстрировалась вместе с ее фотографическим воспроизведением. В конце 1850-х и в начале 1860-х годов Россини изредка посещал неофициальные дневные концерты в домах музыкантов и друзей, включая виконтессу Грандваль, композитора и скрипача Адольфа Бланка и графа и графиню Пилле-Вилль. Резиденции Россини на Шоссе-д'Антен и в Пасси продолжали оставаться промежуточной станцией, через которую музыканты перемещались из Италии в другие части Европы. Часто они получали от него рекомендательные письма, которых он написал множество. В июне 1859 года он дал мадам Миолан-

Карвальо такое письмо к Коста в Лондон, озаглавив его «Один из главных жрецов храма музыки в Париже – Верховному жрецу храма музыки в Лондоне». 30 мая 1861 года, вновь обращаясь к Коста, на этот раз представляя Юзефа Венявского, Россини называет его «дражайшим сыном»: «Вот тебе еще один из моих отеческих автографов. Во Франции они принесут двадцать су; в Англии, учитывая безмерное богатство этой страны, они должны быть проданы по меньшей мере за два шиллинга. Покупатели, берегитесь!!!» Шутливый просительный тон присутствует в большинстве его писем к Коста, независимо от их истинного содержания.

В июне 1861 года комитет по организации Лондонской выставки 1862 года обратился к Оберу, Мейерберу и Россини с просьбой предоставить новое музыкальное сочинение, которое будет исполнено в день церемонии открытия выставки. Отказываясь сочинять подобную музыку, Россини писал: «Если бы я все еще принадлежал к этому музыкальному миру, мне следовало бы считать своим долгом и удовольствием, воспользовавшись этим случаем, доказать, что я нисколько не забыл благородное гостеприимство Англии». Однако он реагировал иначе, когда его пригласили написать музыку для концерта, организованного *Sosiete des Concerts du Conservatoir*[96] чтобы собрать деньги для Флорентийского комитета по сооружению памятника Керубини (умершего в Париже 15 марта 1842 года). В результате он создал одно из своих самых выдающихся произведений. Ранее Россини сочинил для графа Помпео Бельджойозо «Песнь титанов», пьесу для четырех басов, поющих в унисон, на французский текст Эмильена Пачини, повествующую о неистовом нападении титанов на Олимп. Незаконченная рукопись партитуры в Пезаро (в ней есть только вокальная часть и партии фисгармонии и фагота) содержит следующее описание после заглавия: «(Энцеланд, Гиперион, Коэлюс, Полифем, четыре сына Титана, брата Сатурна). Под аккомпанемент фортепьяно и фисгармонии для четырех басов – певцов высокого роста, – солирующих в унисон. Слова Э. Пачини»; внизу последней страницы Россини написал: *«Laus Deo* – Дж. Россини, Пасси. 15 сентября 1861». «Кровавый» текст начинается словами: «Война! Бойня! Смерть! Резня! / Сыновья Титана, пришедшие в ярость, / Мстят, наконец, за долго наносившиеся тяжкие обиды / истребляющим мечом!» Теперь Россини аранжировал аккомпанемент для большего по составу оркестра и привлек по крайней мере восемьдесят четыре исполнителя, если не больше, плюс первоначальные четыре баса. И 5 октября 1861 года он написал Альфонсу Руайе, занимавшему

тогда пост директора «Опера», где должен был состояться концерт в честь Керубини:

«Сударь и друг, принимая во внимание запрос, присланный мне комитетом Концертного общества консерватории, я только что решил вопрос о создании небольшого вокального произведения, которое вышеупомянутое общество собиралось поставить для сбора средств на памятник прославленному Керубини. Я написал произведение для четырех басов, поющих в унисон. Оно озаглавлено «Песнь титанов». Для его исполнения мне нужны четыре высоких парня, и я их прошу у вас, поскольку вы их счастливый директор. Вот их фамилии *a perfetta vícend*[97]: Бельваль, Казо, Фор, Обэн. Как видите, я перечисляю их в алфавитном порядке, чтобы доказать вам, что я ни в коем случае не забыл театральные условности! Будьте так добры, мой дорогой месье Руайе, предоставьте мне еще один знак вашей симпатии и обратитесь к этим господам с просьбой от моего имени принять участие в исполнении «Песни титанов», в которой, будьте уверены, нет ни одной рулады, ни одной хроматической гаммы, трели или арпеджио; это просто ритмическое пение – пение титанов и поэтому отчасти неистовое. Одна небольшая репетиция со мной, и все будет в порядке! Если мне позволит здоровье, я с радостью приду (как велит мне долг), чтобы увидеть ваших славных артистов и получить наслаждение, к которому давно стремлюсь: увы! мой друг, мои ноги подгибаются, а сердце колотится, и это сердце стремится к вам, чтобы заранее выразить свою живую благодарность. Это чувство направляет мою руку, снова и снова выражая вам чувство глубочайшего уважения и искренней дружбы со стороны любящего вас Джоакино Россини, пианиста четвертого класса».

«Песнь титанов» впервые исполнили в «Опера» 22 декабря 1861 года. Она должна была прозвучать снова в Вене 15 апреля 1866 года на концерте, устроенном с целью собрать деньги на памятник Моцарту. Эта программа включала другое произведение Россини – «Ночь святого Рождества», пастораль для баса и хора из восьми голосов, которую он сочинил в 1863 году (тогда она была исполнена на одном из субботних вечеров). 6 июня 1863 года Россини написал кому-то в Вену, явно полагая, что вскоре должно состояться представление:

«Достопочтенный господин!

Обращаюсь с просьбой, которой я позволил себе побеспокоить организатора моцартовского концерта и составителя его программы. Я пишу на итальянском, своем родном языке, поскольку знаю, что он хорошо знаком в Вене.

Я послал два из моих неопубликованных сочинений

достопочтенному австрийскому консулу с тем, чтобы он переслал их в Вену и чтобы они были исполнены во время вышеупомянутого концерта.

I. «Рождественская ночь». Пастораль в итальянском стиле.

П. «Песнь титанов».

Эти произведения следует исполнять в вышеуказанном порядке: I и П. Для первого, кроме солиста-баса, необходимо фортепьяно или два, играющих в унисон, если зал большой, с фисгармонией. Для хора достаточно двенадцати голосов. Я посылаю партитуру и некоторые вокальные партии этого произведения.

Что касается второго произведения, «Титанов», требуются четыре первых баса, обладающих сильными, протяженными голосами и горячей душой, способные сделать особое ударение на ритмах произведения, так как они – ее главная основа. Я посылаю его партитуру, партии оркестра, тамтама и вокальные партии.

Мне хотелось бы, чтобы два этих номера (один за другим, не забудьте этого) были исполнены в начале отделения концерта (не считая первого номера).

Я заявляю, что горд и счастлив тем, что способен внести свой скромный вклад, отдавая дань памяти истинному титану в музыке, Моцарту, которым восхищался в юности и который всегда оставался моим кумиром и учителем. Пусть венцы, которые были так любезны ко мне во время моего пребывания среди них в 1822 году, примут дань моего почтения, которое я счастлив предложить их великому и бессмертному согражданину, и вновь проявят снисхождение к моим двум сочинениям, представляющим собой плоды труда старого почитателя Моцарта.

*Дж. Россини.*

P.S. Предполагаю, что мое произведение будет переведено на немецкий язык, и умоляю поэта-переводчика сохранить просодию и музыкальные ритмы. Само собой разумеется, что после того как состоится концерт, мои сочинения (партитуры и партии) будут отправлены их автору в Париж агентством вышеупомянутого австрийского консула, и делать копии запрещено под страхом закона. Право собственности сохраняется исключительно за композитором».

Неделю спустя после исполнения «Песни титанов» в «Опера» «Ревю э газетт мюзикаль» писала, что это произведение «изумило слушателей: Россини никогда не демонстрировал себя в столь внушительном аспекте, от него ожидали чего-то другого. Все в один голос требовали повторения. Оркестр заиграл снова, и тогда произведение поняли несколько лучше, но для того, чтобы его

осознать полностью, необходимо было напечатать слова и раздать слушателям, что, несомненно, сделали бы в другое время». Затем критик отмечает резкие акценты и взрывы звука, адаптированные к тексту. Он пишет, что здесь отсутствует настоящая россиниевская вокальная линия, вокальная партия представляет собой серию диких выкриков. Он счел оркестровые эффекты беспримерными, хотя композитор и не использовал каких-то беспрецедентных средств: трубы и тромбоны вступали только в интервалах; ударные появляются только в конце. Достигнутый им эффект производится мудрым расположением частей и группировкой инструментов, выбором аккордов, модуляцией и энергичной природой повторяющегося инструментального рисунка, формирующего текстуру в высшей степени оригинальной композиции. А Россини тем временем не забыли в Италии. 19 августа 1861 года он обратился к графу Костантино Нигре, знаменитому дипломату, поэту и филологу, занимавшему пост итальянского посла во Франции: «Ваше превосходительство, если мое слабое здоровье не помешает мне прийти, я буду в вашей резиденции в следующий четверг до полудня, чтобы выразить свою благодарность и принести присягу в соответствии со статусом ордена рыцарей Савойи «За заслуги», который Его Величество Виктор Эммануил II в своей державной щедрости соблаговолил даровать мне.

С глубоким уважением, ваш преданный слуга».

Повелитель только что объединенной Италии оказывал честь одному из самых знаменитых подданных.

В 1862 году среди итальянцев, приезжавших в Париж и посещавших чету Россини, были Франко Фаччо [3] и Арриго Бойто, прибывшие вместе и привезшие с собой теплое рекомендательное письмо Россини от Тито Рикорди. Молодые люди 22 декабря пришли в «Опера», чтобы послушать «Песнь титанов», которой они очень восхищались. Они восприняли ее как обещание того, что и их музыка, которую они считали новой музыкой, музыкой будущего, сможет со временем найти свой путь. Бойто рассказывает, что одна поклонница сказала Россини, что находит «Песнь титанов» *tres graceíeux*[98], и Россини, удивленный неуместностью прилагательного, ответил: «О мадам, это всего лишь шутка!» Хозяин любезно согласился посмотреть партитуру совместной патриотической кантаты Бойто и Фаччо «Сестры Италии». По-видимому, он ее похвалил, так как 1 апреля 1863 года брат Бойто Камилло писал ему: «Я рад, что Россини понравилась твоя музыка, он не из тех людей, кто воспринимает любой прогрессивный шаг». Молодые посетители несколько раз приходили к Россини, 19 декабря 1862 года Камилло написал

Арриго: «Рад, что Россини взял тебя под крыло – он способен оказать большую помощь молодым; и это повсюду, где бы он ни находился; его слово, почитаемое, словно слово Бога музыки, поможет вам обрести твердую почву под ногами».

Когда в апреле 1863 года Бойто и Фаччо покидали Париж, они пришли проститься с Россини. Он подарил каждому из них подписанную фотографию, где в обоих случаях использовал слово «коллега», а Бойто назвал *mio caldo collega* (приблизительно «мой пылкий коллега»), затем он дал каждому из них по небольшому пакетику, сказав: «Молодежи все может пригодиться». Спускаясь по лестнице, молодые люди не смогли сдержать любопытства и заглянули в них. К их великому изумлению, в пакетах лежали все те визитные карточки, которые они оставляли у Россини во время своего пребывания в Париже.

Когда Тито и Джулио Рикорди увидели Россини в Париже в 1867 году, он сказал им: «Что касается музыки, я познакомился с двумя симпатичными молодыми людьми из вашей консерватории: Фаччо и... Гойто». Джулио Рикорди поправил его: «Бойто». Россини продолжил: «Правильно, Бойто, что за чертовски трудное имя!.. Мне всегда нелегко произносить такое, и я начинаю с Г для того, чтобы перейти к Б. Чем ваш Бойто занимается? Мне он очень понравился, кажется, в нем есть нечто, свидетельствующее о его способности совершить что-то незаурядное! Я так рад за Италию. Поскольку Джулио – друг Бойто, он должен сообщить мне о делах этого молодого человека, так как он, несомненно, скоро заставит о себе заговорить». Через несколько недель после провала первой версии «Мефистофеля» Бойто (5 марта 1868 года в «Ла Скала») Россини написал Тито Рикорди: «Передайте от меня привет Бойто, чей возвышенный талант я безмерно ценю. Он прислал мне либретто своего «Мефистофеля», судя по которому я вижу, что он слишком рано хочет стать новатором. Не думайте, будто я борюсь против новаторов! Я только хочу, чтобы не стремились сделать за один день того, что можно достичь за несколько лет. Пусть дорогой Джулио доброжелательно прочтет мою первую работу «Деметрио и Полибио» и «Вильгельма Телля», и он тогда увидит, что я не речной рак».

Весной 1862 года римский художник Гульельмо Де Санктис (1829-1911), познакомившийся с Россини во Флоренции в 1851 году, приехал в Париж. Шестнадцать лет спустя он опубликовал воспоминания о состоявшихся в мае-июне 1862 года встречах с семидесятилетним композитором. Во Флоренции он счел Россини саркастичным и резким; когда художник заговорил о том, что сознание того, что твое имя всемирно известно, должно

приносить удовлетворение, Россини ответил: «Все это очень хорошо, но слава не компенсирует жизненных злоключений». В Париже Де Санктис встретил менее резкого и раздраженного человека, хотя и по-прежнему лишенного иллюзий. Во время его первого визита на Шоссе-д'Антен два пришедших одновременно француза стали льстить Россини, говоря неискренние комплименты. Когда они ушли, Россини сказал Де Санктису: «Все как всегда. Я обречен всегда выслушивать одно и то же, и это заставляет меня возненавидеть род людской». Он пригласил художника приехать в Пасси в следующую пятницу и привезти с собой некоторые эскизы.

Когда 10 мая Де Санктиса проводили в спальню-кабинет Россини на вилле, художник застал хозяина пишущим. Пожилой человек поднял глаза, увидел в руках посетителя папку и резко бросил: «Вы пришли для того, чтобы писать мой портрет? Ни за что – у меня не хватает терпения, чтобы сидеть неподвижно. Когда я позирую, это действует мне на нервы, и я перестаю спать. Поверьте мне, вам лучше писать с фотографии». Де Санктис напомнил ему о его просьбе принести образцы работ. «Раз так, тогда заходите», – успокоившись, сказал Россини. Он отодвинул страницы, над которыми работал, предложил Де Санктису положить папку на стол и внимательно рассмотрел эскизы, включавшие и портреты. Затем, готовясь уйти, Де Санктис сказал: «В течение десяти лет я сохранял страницу для Россини, но теперь, когда он отказался, мне придется подчиниться его решению». Смягчившийся Россини произнес: «Послушайте, если это вам подойдет, можете рисовать меня во время работы, так чтобы мне не приходилось сидеть неподвижно, тогда приходите, когда пожелаете, и можете оставаться столько, сколько сочтете нужным и сколько захотите». Подобная перспектива настолько окрылила Де Санктиса, что он, отойдя от виллы на какое-то расстояние, не сразу заметил, что моросит дождь.

14 мая Де Санктис пришел на виллу, когда Россини пил свой привычный кофе с молоком, в который макал кусочки хлеба. Затем по дороге в спальню-кабинет Россини остановился, чтобы взять несколько аккордов на фортепьяно. Набравшись храбрости, Де Санктис попросил его сыграть. По его воспоминаниям, Россини поколебался, а затем его «короткие толстые пальцы легко заскользили по клавиатуре, извлекая нежнейшие аккорды совершенно без усилий, так что движения его пальцев почти не ощущалось». Затем Россини произнес: «Если вы хотите услышать мою игру, я должен вас предупредить, что я пианист второго класса. Произведения, которые вы услышите, относятся к числу моих последних композиций, я назвал их «Ласка моей жены» и

«Напоминание». Де Санктис внезапно осознал, что человек, которого он считал величайшим из итальянцев, играл только для него.

«Россини испытывает огромные страдания, когда переписывает свои сочинения, – пишет Де Санктис. – Он никогда не устает совершенствовать их, часто перечитывает и меняет ноты, которые он имеет обыкновение соскабливать скребком с исключительным терпением. Невозможно себе представить, чтобы человек со столь пылким воображением мог погружаться в такие мельчайшие детали. Другое мое наблюдение, связанное с ним, заключается в верности своим привычкам, не говоря уже о том, что он располагал мебель и все предметы вокруг себя в симметричном порядке. Комната, в которой он обычно проводил много часов каждый день, где принимал посетителей и работал, была его спальней. Там в центре стоял письменный стол, а на нем в абсолютном порядке лежали его бумаги, неизменные скребки, ручки, чернильница и все необходимое для работы. Три или четыре парика размещались в ряд на равном расстоянии друг от друга на камине. На белых стенах висели японские миниатюры на рисовой бумаге, и кое-какие восточные предметы стояли, словно трофеи, на комоде; кровать у стены всегда аккуратно застелена; несколько простых стульев в разных местах комнаты. Все это производило впечатление чистоты и порядка, что приятно было видеть, но она не воспринималась комнатой, где обитает художник, которого мы обычно представляем склонным к беспорядку. Когда потрясенный этим совершенным порядком я выразил маэстро свое изумление, он сказал: «Ах, мой дорогой друг, порядок – это благополучие».

Отметив также регулярное расписание ежедневной жизни Россини, Де Санктис пишет, что «каждое утро по возвращении из Булонского леса Россини переодевался, и если потел, то снимал парик и обматывал голову сложенным вдвойне полотенцем, и так ходил по комнате до тех пор, пока пот не высыхал. Он никому не позволял присутствовать в эти моменты, но тем не менее однажды, когда мы вернулись вместе с прогулки, мне в знак особого расположения позволили присутствовать в комнате, и я смог увидеть композитора в этом странном обличье, что дало мне возможность рассмотреть прекрасно очерченный и совершенно лысый череп, напоминавший мне голову Цицерона или Сципиона Африканского».

Де Санктис описывает внешность Россини следующим образом: «Я видел его: неподвижный, с округлыми плечами и выступающим животом, передвигающийся по салону мелкими шагами, оказывая почести гостю дома. Судя по его внешнему

виду, невозможно было предположить, что это художник и величайший гений своего времени. Его светло-рыжий парик резко подчеркивал лоб, а виски странно контрастировали с бледным и тщательно выбритым лицом. О его мощном воображении свидетельствовали только его живые пронзительные глаза, а судя по его тонким губам, слегка сардонически изогнутым, он представлял собой человека незаурядного ума. В нем не было и следа высокомерия и тех тяжелых манер, которые часто появляются у знаменитых людей».

К 16 мая Де Санктис закончил рисовать Россини. На самом похожем рисунке внизу подпись, сделанная рукой Россини: «Дорогому Гульельмо Де Санктису. Пользуюсь этим случаем, чтобы выразить вам свою дружбу и восхищение. Дж. Россини. Пасси, Париж, 15 мая 1862 года». Художник продолжал быть желанным гостем и во время своего дальнейшего пребывания в Париже. Комментируя тенденцию Россини обсуждать прошлое, Де Санктис написал: «Он напоминал красавицу преклонных лет, которой нравилось вспоминать прежние дни, когда все за ней ухаживали и хвалили ее». Но Россини также обсуждал и текущие события, происходившие в основном на итальянской политической сцене, о которых говорил: «Единственным преимуществом, которое будет иметь нация после объединения, – это новое интеллектуальное пробуждение итальянцев; что касается всего остального, у меня мало веры, так как, сколько ни пытайся выстроить людей, они всегда будут следовать своим страстям. В 1848 году меня обвинили в том, что я будто бы реакционер, потому что не соглашался с теми, кто полагал, будто можно избавиться от австрийцев с помощью гимнов и криков «Вива, Италия!». Время показало, что я был прав. Но не могу не согласиться, что эти ребята во многом преуспели, а также, хотя и противостоял их доктринам, должен воздать должное Мадзини, так как его постоянное волнение поддерживает в итальянцах дух свободы и независимости, делая таким образом возможным объединение Италии».

Когда Де Санктис спросил Россини, устает ли тот от сочинительства, старик ответил: «Дорогой друг, если бы я уставал, то никогда бы ничего не написал, так как ленив от природы. Я написал «Севильского цирюльника» за тринадцать дней, постоянно работая среди болтовни моих друзей. Одиночество никогда не доставляло мне удовольствия. Когда у меня появлялось настроение писать музыку, но не было компании, я ее искал». На вопрос художника, почему он вводил в свою музыку так много рулад и прочих украшений, Россини сказал: «Причина проста. Певцы обычно делали это

самостоятельно и с очень плохим вкусом. Для того чтобы этого избежать, я решил писать их сам в форме, более соответствующей моей музыке, но не потому, что считал украшения необходимыми для прекрасного пения».

3 июня Де Санктис был гостем на обеде у Россини. Молодой итальянец стал говорить о том одиночестве, которое испытывал, находясь вдали от матери. Растроганный Россини произнес: «Я тоже очень любил свою мать, это самая большая привязанность, которую я испытывал в своей жизни. Я даже женился для того, чтобы доставить ей удовольствие, хотя предпочел бы остаться холостяком». Де Санктис спросил, почему он так рано оставил свою карьеру. Россини объяснил так: «Если бы у меня были дети, мне пришлось бы продолжать писать [оперы], несмотря на природную склонность к лени. Но, будучи человеком одиноким и имея достаточно средств, чтобы жить безбедно, я никогда не отказывался от своего решения ни ради денег, ни ради почестей. Импресарио, короли, императоры часто искушали меня всеми возможными способами. Что ж, – добавил он, хлопнув Де Санктиса по спине и улыбнувшись, – уйти вовремя тоже требует определенной гениальности».

Когда Де Санктис попросил Россини поделиться мнением о великих итальянских композиторах, хозяин начал со слов: «Самым великим из них, на мой взгляд, является иностранец, Моцарт. Он знал, как представить себя итальянцем в пении и быть в то же самое время очень умелым в композиции и таким образом превосходно справляться как с серьезными, так и с шуточными темами. Дар, присущий далеко не каждому». Он назвал Доницетти «одним из самых плодовитых и разносторонних талантов нашего времени» и добавил: «Будучи его близким другом, я порицал его многократно за то, что он слишком близко следует ритмам моей музыки, лишаясь таким образом оригинальности. С другой стороны, когда он следует своему вдохновению без придуманных заранее идей, он очень оригинален, как это демонстрируют «Анна Болейн», «Лючия» и «Любовный напиток».

О Беллини Россини сказал Де Санктису, что тот поднялся выше всего в «Норме» и «Пуританах». У него была прекрасная душа, изысканная и нежная, но у него не так уж много идей. Однако он не успел проявить себя полностью, так как умер молодым, находясь в расцвете своей художественной карьеры. О Меркаданте: «Не могу сказать ничего, кроме того, что он пишет хорошую музыку, но мне нет дела до его резкого характера и манер, которые порой становятся просто грубыми». О Верди: «Мне очень нравится его почти дикая натура, не говоря уже о его

великой способности выражать страсти». Возможно, он имел в виду Вагнера, когда заметил, что композиторам-неитальянцам «не хватает солнца». Де Санктис заключил из этих слов, что он подразумевает отсутствие у них итальянской теплоты и непосредственности. Россини добавил, что, по его мнению, музыка создана для того, чтобы радовать душу, а не утомлять ее научной глубокомысленностью.

Заключение наблюдений Де Санктиса довольно любопытно. Отметив, что Россини настоятельно побуждал его остаться в Париже, а не возвращаться в Рим, он пишет: «Обняв меня, он сказал: «Послушайте, если вы вернетесь в Рим, я перестану быть вашим другом, и не надейтесь, что я когда-нибудь вам напишу». И он сдержал свое слово. Огромная корреспонденция Россини 1860-х годов полна ссылок на современные музыкальные события. Например, он не утрачивал интереса к Верди. 11 июня 1862 года он пишет из Пасси Алессандро Кастеллани в Лондон: «Ты ничего не рассказал мне о маршах, исполненных на выставке, о кантате в Королевском театре. Ты знаешь, что я отношусь к твоим суждениям о музыке, словно к словам оракула». Под кантатой в Королевском театре он подразумевал «Гимн наций», его первую постановку на слова Бойто. Так как Франко Фаччо приехал из Парижа в Лондон, чтобы присутствовать на ее премьере (в театре Ее Величества 24 мая 1862 года), Россини, вполне возможно, обсуждал это пастиччо с ним и Бойто.

Письмо, написанное Россини из Парижа 11 ноября 1862 года и адресованное Николаю Иванову в Болонью, удивительно характерно и откровенно, особенно если учесть, что оно написано семидесятилетним человеком всемирно известному пятидесятидвухлетнему певцу:

«Мой любимый Николино, оставить твое последнее письмо без ответа было бы слишком несправедливо и неблагодарно с моей стороны. Правда, я задержался с ответом, но во время моего переезда из-за города (Пасси) обратно на Шоссе-д'Антен и во время моего ежегодного катара для меня было совершено невозможно найти хоть немного времени, чтобы посвятить его делу, столь близкому моему сердцу. Браво, Николино! Принятое тобой благородное решение отказаться от азартных игр и от всех питающих их жалких обычаев ставят тебя в положение, заслуживающее моего уважения и привязанности. Я не удивлен твоим поступком, так как знаю твой отважный характер, но на меня произвели большое впечатление те методы, которые ты использовал для того, чтобы сбросить отвратительное ярмо, слишком долго удерживавшее тебя пленником. Ты жил в городе, чьи обитатели существуют за счет хитрости, мошенничества и

обмана, великие с мелкими, крошечные и подлые с великими. Я всегда сожалел о том, что уговорил тебя и доброго Донцелли обосноваться в этой сточной трубе – да простит мне это Господь!!! И поскольку теперь слишком поздно что-либо в этом изменить, учитесь, как жить с людьми, и они вас превзойдут в удаче и знаниях. Это предложение, если говорить о ваших политических убеждениях, дает самый маленький, какой только возможен, шанс для болонца Деридерса критиковать и насмехаться. Жизнь, заполненная посещениями кафе, подходит только для бродяг и невежественных людей. Ты, мой дорогой Николино, кого я не хочу унизить до роли автомата, имеешь достаточно здравого смысла и самоуважения, чтобы отправиться наименее извилистой дорогой к своей цели. Как сказал Гораций, Mediocritatis[99], вещь, которую следует желать только во времена баррикад и наемных убийц.

Пиши мне о себе и о добром Ливерани, которому я напишу, как только прибудут кое-какие вещи, которые уже находятся в пути. Олимпия обнимает тебя, а я с чувством отца и истинного друга называю себя преданным тебе. *Дж. Россини».*

Позже, в 1862 году, барон Джеймс (Якоб) де Ротшильд попросил Россини сочинить церемониальное произведение, чтобы исполнить его во время предстоящего посещения Наполеоном III резиденции Ротшильдов Шато-де-Феррьерз. Ответом Россини на эту просьбу стал «Хор охотников» для теноров, баритонов и басов в сопровождении двух барабанов и тамбурина. В знаменательный день хористы «Опера» надлежащим образом исполнили этот хор, мощь которого нарастала к фортиссимо заключительной фразы: «Друзья! Олень подстрелен!» Все гости, начиная с императора, расписались в золотой книге Ротшильдов: сразу вслед за подписью Наполеона следует подпись Россини.

# Глава 18
# 1863 – 1867

В течение двух летних месяцев 1863 года жизнь на вилле в Пасси протекала менее гладко, чем за последние несколько лет. Россини стал нервным и порой ворчливым. Олимпия ужесточила строгость своей опеки. Ее муж впервые с тех пор, как завершил «Стабат матер» двадцать два года назад, работал над большим сочинением. В семьдесят один год он приступил к написанию мессы, которую назовет «Маленькой торжественной мессой» и которая станет изумительным финалом его вызывающей всеобщее изумление карьеры. Ее четырнадцать частей были написаны для четырех или более солистов, хора из восьми голосов, двух фортепьяно и фисгармонии. Вторая страница автографа партитуры этой версии мессы гласит: «Маленькая торжественная месса» для четырех голосов, под аккомпанемент двух фортепьяно и фисгармонии, сочиненная во время моего пребывания в Пасси. Двенадцати певцов трех полов, мужчин, женщин и кастратов, будет достаточно для ее исполнения – восемь для хора, четыре солиста, в целом двенадцать херувимов. Боже, прости мне следующее сравнение. Апостолов тоже было двенадцать в знаменитой трапезе, написанной на фреске Леонардо под названием «Тайная вечеря». Кто бы мог поверить! Среди твоих последователей есть такие, которые берут фальшивые ноты. Боже, будь уверен, я клянусь тебе в этом, на моем ужине не будет Иуды, и мои ученики исполнят должным образом и *con amore*[100] хвалы тебе, и это небольшое сочинение явится, увы, последним смертным грехом моей старости». Последние проблески насмешливости Россини отражаются также в *«Credo»* как указание темпа «христианское аллегро».

Автограф «Маленькой торжественной мессы» также содержит следующее «письмо к Богу»:

«Боже благословенный, вот я и завершил ее, эту бедную маленькую мессу. Создал ли я священную музыку или же проклятую? [Здесь Россини каламбурит по поводу слова *sacrée,* означающее как священное или святое, так и проклятое или отвратительное – *musíque sacree* и *sacrée musíque].* Я был рожден для оперы-буффа, как тебе хорошо известно. Немного мастерства, немного сердца, вот и все. Так что благослови меня и впусти в рай. *Дж. Россини.* Пасси. 1863».

В воскресенье 14 марта 1864 года, в два часа дня, «Маленькая торжественная месса» была впервые исполнена на рю Монси в

особняке графа Мишеля-Фредерика и графини Луизы Пилле-Вилль, которой она и была посвящена, по случаю освящения их личной часовни. Жюль Коэн репетировал с небольшим хором, состоящим из студентов консерватории, отобранных Обером. Солистами были артисты театра «Итальен» Барбара и Карлотта Маркизио, Итало Гардони и бельгийский бас Луи Аньез, известный под именем Аньези. На двух фортепьяно играли Жорж Матиас и Андреа Перуцци, Альберт Лавиньяк – на фисгармонии. Россини стоял рядом с аккомпаниаторами, указывая темп каждой части и переворачивая страницы для Матиаса. Среди небольшой группы приглашенных слушателей присутствовали Обер, Карафа, Мейербер и Амбуаз Тома.

Маленькая группа была потрясена красотой и оригинальностью услышанного. Нездоровый, впечатлительный, чрезвычайно эмоциональный Мейербер во время исполнения стоял, время от времени воздевая руки над головой, он дрожал и даже плакал. По окончании он бросился к Россини и пылко обнял его. «Мой бедный Джакомо, – запротестовал Россини, – не делай этого! Это повредит твоему здоровью; ты же знаешь, что должен о нем сейчас очень заботиться!» Но Мейербер продолжал изливать свое восхищение, обращаясь не только к Россини, но и к Оберу, и к Карафе. Россини невозмутимо покинул особняк Пилле-Виллей и по бульварам отправился домой. «Бедный Мейербер, – сказал он своим спутникам. – Какой он чувствительный! И всегда был таким. Я по-настоящему ощутил жалость к нему... Позволит ли его здоровье так проявлять чувства? Он провел в постели три дня, но настоял на том, чтобы встать и прийти к Пилле-Виллям».

Очарованный Мейербер на следующий день снова вернулся на рю Монси, когда «Маленькая торжественная месса» исполнялась во второй раз перед более обширной аудиторией, включавшей папского нунция, представителей власти, членов семей Понятовского и Ротшильда, Эрнеста Лесуве, Азеведо, Жильбера Луи Дюпре, Франсуа Огюста Жеваера, Марио и Пьера Скудо, но, похоже, среди них не было Россини. Отзывы парижской прессы были восторженными. Вне себя от восхищения, критик «Ле Сьекле» написал, что, когда месса будет оркестрована, в ней появится столько огня, что она сможет расплавить мраморные соборы. Когда Россини узнал о том, что критики настойчиво подчеркивают наличие у него гармонической оригинальности и нововведений, он заметил: «Я не скуплюсь на диссонансы, но и подслащиваю их».

После второго исполнения «Маленькой торжественной мессы» Мейербер написал Россини следующее письмо: «Юпитеру Россини. Божественный маэстро, не проходит и дня, чтобы я не

благодарил вас снова и снова за то огромное наслаждение, которое мне доставило двойное прослушивание вашего последнего возвышенного творения. Пусть небеса даруют вам возможность дожить до ста лет, чтобы вы смогли создать еще один подобный шедевр, и пусть Бог дарует мне такой же возраст, чтобы я мог слушать и восхищаться этими новыми гранями вашего бессмертного гения! Ваш неизменный почитатель и старый друг *Дж. Мейербер*. Париж, 15 марта 1864 года». Но Россини больше не написал больших произведений, а Мейерберу оставалось жить менее двух месяцев.

Новости о фуроре, произведенном «Маленькой торжественной мессой», принесли Россини новые награды и почести. Его сразу же принялись убеждать оркестровать мессу. Но работа над ней изнурила его, и он сначала отказался. Затем в 1866-1867 годах, решив, что уж лучше он сам осуществит оркестровку, чтобы этого не сделали другие позже, он завершил почти пятьсот страниц полной партитуры. Он не давал разрешения при жизни на исполнение этой версии, которую многие считают худшей по сравнению с оригиналом. Ее услышали впервые три месяца спустя после его смерти в театре «Итальен» 24 февраля 1869 года, солистами были Мариетта Альбони, Габриелле Краус, Николини (Эрнест Николас, будущий супруг Аделины Патти) и Аньези. Четыре номера пришлось повторить. Олимпия Россини, продавшая права на постановку импресарио Морису Стракошу, деверю Патти, написала письмо с выражениями благодарности ему и участвовавшим артистам за то, что они вновь прославили память ее покойного супруга [1] .

Стракош, вложивший 26 000 франков (около 14 760 долларов) в это первое представление, затем организовал труппу «Маленькой торжественной мессы», которая, исполнив мессу в театре «Итальен» четырнадцать раз в течение месяца, затем повезла ее на двухмесячные гастроли по Франции, Бельгии и Голландии, исполнив ее шестьдесят раз. В труппу вошли Альбони, Мари Баттю, тенор, известный под именем Том Хохлер, и Аньези. Хотя Стракош заплатил Олимпии 100 000 франков (более 56 700 долларов) за право постановки и ту же сумму Альбони за три месяца пения, он утверждает, что его прибыль после выплаты всех издержек достигла 50 000 франков (почти 28 350 долларов). В 1870 году он осуществил две подобные гастрольные поездки. Тем временем «Маленькая торжественная месса» распространялась по миру. В Санкт-Петербурге ею дирижировал Аугусто Вьянези (который будет дирижировать «Фаустом» Гуно на открытии театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке 22 октября 1883 года); в Москве ею дирижировал Антон

Рубинштейн, а в число солистов входили сестры Маркизио и Роберто Станьо. В феврале 1870 года мессу Россини исполнили в Австралии в Сиднее.

В начале 1864 года Леон Эскюдье описывает в письме к Верди один из субботних вечеров: «Россини, никогда не забывающий расспросить меня о вас и о мадам Верди, захотел, чтобы делле Седие исполнил во время этого вечера композицию из ваших произведений, а сам назвал романс из «Бала-маскарада», который произвел большое впечатление. Тот факт, что Россини устраивает эти демонстрации из вежливости или комической бестактности, делает их не менее похвальными внешне. Я знаю, как вас все это забавляет». Эскюдье, по-видимому, все еще продолжал испытывать обиду по поводу давно прошедших событий и, пользуясь гостеприимством Россини, в то же время высмеивал его перед Верди. В другом письме к Верди (от 9 апреля 1864 года) он сообщил ему о том, будто Россини хвастался тем, что у него состоялось превосходное исполнение квартета из «Риголетто». Эскюдье не без иронии сообщил Россини: «Верди настолько восхищается вами, что, в свою очередь, устраивает вечера, на которых исполняется только ваша музыка!»

Придерживаясь все той же враждебной линии, 10 февраля 1865 года Эскюдье пишет Верди, что пришел к Россини и – о чудо! – застал его за работой. «Он писал, попробуйте угадать что – фортепьянную ритурнель для трио из «Аттилы», которое мадемуазель Патти и господа Гардони и делле Седие исполняли у него дома прошлым вечером. «Не спешите делать выводы, будто я позволяю себе аранжировать музыку Верди, – сказал он мне, – но, прежде чем начать новое произведение, всегда устраивают много шума, а так как я не хочу, чтобы упустили что-либо из этого прекрасного трио, я позволил себе добавить шесть-восемь тактов ритурнелей». Что же касается остального, он, как всегда, опровергал, протестовал, уверял в искренних дружеских чувствах по отношению к вам и просил передать привет вам и мадам Верди, что я и делаю, ни в малой степени не веря его россказням об искренней симпатии. *Voílá!*»[101]

Написание и оркестровка мессы ни в коей мере не указывают на то, что Россини стал серьезным. Его юмористические выверты, подтверждающиеся тем, что он назвал «маленькой торжественной» очень большую и только местами торжественную мессу, упорно сохранялись так же, как и острота его выражений. Так, например, в письме певице Каролине Унгер от 1864 года он замечает: «Имею честь сообщить вам, что во всем Париже есть только один дом, освещенный маслом, – это мой дом. Это почтение, которое я оказываю веку – мрачному веку –

просвещения». Азеведо сообщает: «Однажды утром скромный автор этих воспоминаний нашел его [Россини] в очень плохом расположении духа. Ему предстояло написать двенадцать рекомендательных писем [2], подписать кипу фотографий и проиллюстрировать множество альбомов несколькими тактами своих музыкальных произведений. Когда он увидел входящего посетителя, то пожаловался: «Боже, как утомительна слава! Какие счастливые люди мясники». – «Почему же вы не выбрали себе эту профессию? – шутливо спросил посетитель, желая повеселиться за его счет. – У вас была хорошая возможность поучиться в детстве, когда родители поместили вас в пансион с одним из них в Болонье». – «Я с радостью так поступил бы, – ответил он, – но не смог, то была не моя вина. Мной плохо руководили!» При этих словах двойной взрыв смеха, словно по волшебству, развеял его дурное настроение».

2 мая 1864 года Мейербер, отполировывающий партитуру «Африканки», которую уже репетировали в «Опера», умер, проболев десять дней. Россини, любивший аффектированного немца и наслаждавшийся его обществом и его непомерной лестью, был особенно опечален потерей коллеги, столь близкого ему по возрасту (на неполных шесть месяцев старше его). Они были знакомы почти пятьдесят лет. Россини откликнулся на эту потерю, написав хорал «Погребальную песнь» на слова, начинающиеся с фразы: *«Pleure! pleure! muse sublime»*[102], для мужского хора в сопровождении турецкого барабана. Внизу последней страницы рукописной партитуры Россини написал: «Несколько тактов похоронной песни на смерть моего бедного друга Мейербера. *Дж. Россини»* [3].

Но не все записанные отзывы Россини на смерть Мейербера были выдержаны в том же торжественном ключе. Верди рассказал Итало Пицци, что молодой племянник Мейербера написал похоронный марш на смерть дяди и пришел к Россини, чтобы сыграть его на фортепьяно, надеясь получить одобрение маэстро. Рассказывая этот забавный случай, Верди сел за фортепьяно; Пицци утверждает, будто он походил на Россини, комментирующего марш: «Очень хорошо, очень хорошо! Но не кажется ли вам, что было бы лучше, если бы умерли *вы,* а ваш бедный дядюшка сочинил бы марш?» Верди так прокомментировал слова Пицци: «Так Россини убивал».

Доказывая энергией и разумом своих слов то, в чем он отказывает себе, описывая себя, Россини написал Гаэтано Фаби из Пасси 6 июня 1864 года:

«Дорогой Гаэтанино,

пользуясь случаем, что мой друг Антонио Перуцци едет в

Болонью, посылаю свой небольшой портрет, недавно написанный. Мои парижские друзья утверждают, будто он имеет большое сходство, однако отражаемая им энергия только кажущаяся, из-за возраста моя слабость настолько возросла, что я не полагаюсь на свои ноги, а также память, сообразительность, разум и т. д. и т. д. – все приходит в упадок. Для того чтобы избежать всех этих несчастий, мы должны нести наказание уходом в небытие. Так что давайте жить и сохранять терпение. «Небольшой портрет», возможно, оттиск одной из фотографий, сделанных Надаром (Феликс Турнашон)».

На один из россиниевских вечеров в 1864 году были приглашены американский банкир Чарлз Мултон и его красивая и музыкально одаренная жена, в прошлом Лили Гриноу из Кембриджа, Массачусетс, впоследствии прославившаяся как автор легких и увлекательных мемуаров, изданных под фамилией ее второго мужа – Лили де Хегерман-Линденкрон. В своей книге, озаглавленной «На площадках памяти», она пишет: «Нас пригласили на один из россиниевских субботних вечеров. Здесь присутствовало странное смешение людей: дипломаты, известные представители общества, но, мне кажется, среди гостей больше всего было артистов, во всяком случае они так выглядели. Мне показали самых знаменитых: Сен-Санса, князя Понятовского, Гуно и других.

Князь [Ричард фон] Меттерних [4] рассказал мне, как Россини однажды сказал, будто сожалеет о том, что люди, похоже, чувствуют себя обязанными исполнять его произведения, находясь в его доме. *«J'acclamerais avec délice «Au claír de la lune» meme avec variations»*[103], – говорил он со своим обычным комическим видом. Жену Россини зовут Ольга. Некоторые считают ее вульгарной. Она настолько обыкновенна и претенциозна, что сделала бы дом и салон Россини заурядным, если бы маэстро не возвышал все своим присутствием. Я видела письменный стол Россини, и это нечто незабываемое – щетки, расчески, зубочистки, гвозди и прочий хлам, валяющийся вперемежку, там лежала и трубка, которую Россини использовал для своих знаменитых *macaroni a la Rossini.* Князь Меттерних утверждает, будто никакая сила в мире не заставила бы его притронуться к какому-либо блюду *à la Rossini,* особенно к макаронам, которые, по его словам, были начинены различными остатками не съеденной на прошлой неделе пищи, сваленной на блюдо, словно бревенчатый домик. *«J'ai des frisson chaque fois que j'y pense»*[104].

Как-то барон Джеймс Ротшильд прислал Россини великолепного винограда из своей теплицы. Россини, выражая

ему свою благодарность, написал: *«Bien que vos raisins soient superbes, je n'aime pas mon vin en pillules»*[105].

Россини не красил волос, но носил множество париков. Отправляясь на мессу, он надевал один парик поверх другого, а если было очень холодно, то надевал сверху и третий, еще более кудрявый, чем остальные, для тепла».

Когда мадам Мультон пригласили спеть, она выбрала «Темный лес» из «Вильгельма Телля». Она пишет, что после того, как исполнила его, «подошел Обер, раскрасневшийся от удовольствия, вызванного моим успехом, и сказал Россини: «Разве я преувеличивал, когда хвалил голос мадам Мультон?»

«Даже преуменьшал, – ответил Россини. – Она обладает чем-то большим, чем просто голос, у нее есть ум и *1e feu sacré – un rossignol doublé en velours*[106], а главное, она исполняет мою музыку так, как я написал ее...

Обер [5] спросил меня: «Знаете, что Россини сказал обо мне? Он сказал: *«Auber est un grand musicien que fait de la petite musique»*[107], а я ответил... – он поколебался, прежде чем продолжать, – я сказал, что Россини *est un très grand musicien et fait de la belle musique, mais une exécrable cuisine»*...[108]

Обер спросил Россини, как ему понравилась постановка «Тангейзера». Россини ответил с насмешливой улыбкой: «Это музыка, которую следует прослушать несколько раз. Я больше не пойду».

Россини заявил, что ни Вебер, ни Вагнер не понимали природы голоса. Бесконечные диссонансы Вагнера были невыносимы, похоже, эти два композитора вообразили, будто петь – это всего лишь «тараторить» ноту, но искусство пения или техника рассматриваются ими как нечто вторичное и не слишком важное. Фразировка и какая-либо отточенность казались им излишними. Оркестр должен звучать мощно. «Если Вагнер одержит верх, – продолжал Россини, – а он, безусловно, одержит, так как люди побегут за новым, что же станет тогда с искусством пения? Больше не будет ни бельканто, ни фразировки, ни произношения. Какой в них смысл, если единственное, что от вас требуется, это «реветь». Любой корнет-а-пистон не хуже лучшего тенора, и даже лучше, так как он заглушает оркестр. Но инструментовка великолепна. Здесь Вагнер превосходит всех. Увертюра к «Тангейзеру» шедевр, в ней есть ритм, движение, натиск, сбивающий с ног... Жаль, что не я ее написал».

Мадам Мультон вспоминает, что была в 1865 году приглашена на один из субботних приемов к княгине Матильде Бонапарт. «Присутствовал Россини, что являлось редким исключением. Полагаю, что они с женой обедали у княгини,

затем, когда княгиня попросила его аккомпанировать мне, сказав, что очень хочет услышать пение, он не смог проявить нелюбезность и отказать и достаточно грациозно сел за фортепьяно. Я исполнила «Прекрасный луч» из «Семирамиды», так как знала его наизусть – я довольно часто пела его с [Мануэлем Патрисио] Гарсия. Россини был настолько добр, что не стал осуждать каденции, которыми уснастил его Гарсия…

Меня поразил наряд, в который он облачился ради королевской особы: слишком большой редингот, белый галстук, съехавший немного набок, и всего лишь один парик.

Он утверждает, будто ему семьдесят три года. Должна признаться – в это трудно поверить, – он выглядит лет на десять моложе. Он никогда не принимает никаких приглашений. Я никогда не видела его нигде за пределами собственного дома, и встретить его сейчас было большим сюрпризом. Однажды мы осмелились пригласить его с женой на обед, когда у нас обедали князь и княгиня Меттерних, и получили следующий ответ: *«Merci, de votre invitation pour ma femme et moi. Nous regrettons de ne pouvoir l'accepter. Ma femme ne sort que pour aller à la messe, et moi je ne sors jamais de mes habitudes»*[109]. Мы чувствовали себя так, словно получили выговор, что, несомненно, заслужили».

То, что произошло на вилле в Пасси в день именин Россини в 1864 году, подробно освещается в парижской прессе. Одна из газет сообщала: «После ужина сады виллы осветились, словно по волшебству, и расцветились фейерверками, изготовленными мистером Руджери, соотечественником великого композитора. Затем во внутреннем салоне началась музыкальная программа.

Господа Фор, Обен и Вилларе под фортепьянный аккомпанемент мэтра [Франсуа Эжена] Вотро, первого аккомпаниатора «Опера», исполнили под восторженные аплодисменты бессмертные дуэт и трио из «Вильгельма Телля». Затем великий актер наилучшего периода нашего театра «Итальен», бас Тамбурини, исполнил дуэт из «Цирюльника» с английской знаменитостью мадам Лемменс-Шарригтон, которая позже восхитительно спела каватину из «Бьянки и Фальеро», почти забытую в наши дни.

Наряду с этими прекрасными страницами вокальной музыки пианист Луи Дьеме вызвал всеобщее восхищение, сыграв две инструментальные пьесы Россини, который, сидя за фортепьяно, сам аккомпанировал, так как только сам знал аккомпанемент к своей элегии «Прощание с жизнью». Это трогательная неопубликованная пьеса, написанная на одной ноте на стихи Эмильена Пачини. Мадам Лемменс исполнила ее настолько изумительно, что пьесу пришлось повторять.

После музыки настало время декламации. Мадам Дамен и Коклен, молодой, но уже знаменитый актер театра «Франсе», исполнили очень ярко и талантливо «Вагон» Верконсена. Салоны Россини были заполнены цветами, а над фортепьяно помещен превосходный мраморный медальон знаменитого мэтра работы скульптора Шевалье. [Примечание Радичотти: «Это величественное произведение, предназначенное для фойе «Опера», было заказано знаменитому французскому скульптору его превосходительством маршалом Вейаном, министром императорского королевского двора и изящных искусств, по предложению сенатора графа де Ньеверкерка.»] Благодаря этому вдохновенному произведению, этому верному и характерному римскому профилю, напоминающему Данте, великий образ Россини будет жить для будущих поколений во всем великолепии своего гения, удостоенного Италией и Францией высочайших почестей».

Таким образом, 13 августа семидесятилетнего человека чествовали как главного командора ордена Почетного легиона Наполеона III. В Пасси пятеро французских аристократов, друзей Россини, отпраздновали это почетное звание, подарив ему лиру, сделанную из сахара. 20 августа он был произведен в командоры ордена Святого Мориса и Святого Лазаря Виктором Эммануилом II. Указ был официально вручен на следующий день синдику Пезаро Убальдино Перуцци, министру внутренних дел.

Именины Россини в 1864 году также вызвали серию замечательных событий в Пезаро. Центральным событием среди них должно было стать открытие бронзовой статуи самого знаменитого из всех пезарцев. Она была выполнена и отлита бароном Марокетти по заказу двух директоров римской железной дороги – Гюстава Делеанта из Парижа и маркиза Хосе де Саламанки из Мадрида, подаривших ее городу Пезаро. Поблизости от железнодорожной станции был возведен временный павильон и амфитеатр, чтобы разместить сотни исполнителей и толпу, насчитывающую двадцать тысяч. Дирижировал Анджело Мариани, в хор входило множество знаменитостей, среди которых были библиотекарь Гаэтано Гаспари, музыкант и библиофил, а также Чезаре Бадиали и Николай Иванов. Закрытая статуя возвышалась напротив большого оркестра (в 205 инструменталистов, 255 хористов), когда началась программа с увертюры к «Сороке-воровке». Затем министр Перуцци снял покрывало со статуи Россини, вызвав шумное одобрение толпы. Последовало исполнение гимна, основанного Меркаданте на мелодиях Россини, и увертюры к «Семирамиде». Программа закончилась официальными речами,

которые касались не Россини, а того факта, что благородный город Венеция все еще находится в руках австрийцев.

В театре Россини в этот вечер вновь образованное общество «Россиниана» представило второй церемониальный гимн, на этот раз созданный усилиями Джованни Пачини, и «Вильгельма Телля» [6] , встреченного настолько восторженно, что его пришлось повторить в последующие вечера. Снова дирижировал Мариани, в состав исполнителей входили баритон Давид Скуарча и немецкий тенор Георг Штигель (Джорджо Стигелли). Этим вечером улицы Пезаро, включая бывшую виа дель-Дуомо, теперь переименованную в виа Россини, были освещены. Оркестровый концерт давали на главной площади [7] . Позже, в 1864 году, профессор Джулиано Вандзолини из Пезаро опубликовал полный отчет об этих празднествах.

2 сентября 1864 года Россини написал болонскому другу Винченцо Альберти письмо, которое снова продемонстрировало постоянство его недоброжелательного отношения к Болонье: «Мой дорогой Винченцо, я, безусловно, спешу ответить на столь мне дорогое и теплое письмо от 21-го прошлого месяца, в котором ты, словно кистью Сальватора Розы, живописал все подробности церемонии, состоявшейся в тот же день на пьяцца дель-Лицео в мою честь. Я не могу удержаться от улыбки, читая твои размышления по поводу отсутствия биения их сердец и крови в их венах! Если бы они были другими, я не покинул бы Болонью. *Laus Deo*... Я прочел эпиграф (так хорошо написанный тобой), возвышающийся над входом в лицей, так что теперь я могу похвастаться тем, что воплощен в камне». И, словно подчеркивая свою мысль, он подписал письмо «пезарец Россини».

Немолодой и не слишком здоровый Россини, безусловно, не испытывал желания и не имел намерения возвращаться в Болонью. То, что его желание вернуться во Флоренцию было столь же невелико, доказывает тот факт, что 17 ноября 1864 года его флорентийский поверенный Карло Капеццуоли подписал от его имени документ о продаже его палаццо (и двух примыкающих зданий) Джакомо Сервадио за 250 000 итальянских лир. Эти три здания позже перешли в собственность областной администрации, и здесь разместились государственные ведомства.

14 декабря 1864 года Россини написал Тито Рикорди, чтобы поблагодарить его за двадцать одну фортепьянную партитуру его опер. Рикорди в тот момент занимался публикацией полного собрания сочинений опер Россини. «Издание, которое вы предприняли, – предостерег его в письме Россини, – дает повод (и не без основания) к множеству критических выпадов, потому что

в различных операх будут встречаться одинаковые музыкальные фрагменты: деньги, предоставляемые мне за сочинительство, были настолько мизерными, что мне едва хватало времени прочесть так называемую поэзию, которую мне предстояло положить на музыку. У меня на уме было только содержание моих любимых родителей и бедных родственников». Он никогда не предназначал свои оперы для того, чтобы их торжественно увековечивали в собрании сочинений.

Планы этого издания обсуждались, по крайней мере, с 1852 года. 24 февраля этого года в письме Джованни Рикорди из Флоренции Россини обещает: «Я не подведу, предоставлю синьору Стефани все, зависящее от меня, для издания, о котором вы мне рассказали, издания, которое, к сожалению, снова вынесет на свет божий все мои недостатки». 8 июня 1854 года он сказал своему другу, архитектору Дуссо: «Я все еще по-прежнему в ярости из-за публикации, которая представит на глаза публики все мои произведения одновременно; они будут там часто находить одни и те же фрагменты, потому что я считал, что имею право изымать из своих освистанных опер те фрагменты, которые казались мне лучшими, таким образом спасая их от кораблекрушения и помещая в новые произведения, над которыми в тот момент работал. Освистанная опера казалась мне тогда безвозвратно погибшей, но, заметьте, все воскресло».

21 марта 1865 года Макс Мария фон Вебер, чей знаменитый отец посетил Россини почти тридцать девять лет назад, впервые приехал к Россини. В уже цитировавшейся статье Вебер написал: «Я никогда не испытывал смущения, встречая великих мира сего. Однако 21 марта 1865 года, поднимаясь по темной лестнице дома номер 2 по Шоссе-д'Антен, я чувствовал, как билось мое сердце. Как только объявили мое имя, меня сразу же приняли. Пройдя через большой довольно темный вестибюль, я вошел в кабинет маэстро. Он сидел за небольшим столиком, покрытым бумагами, но тотчас же встал мне навстречу, совершенно не похожий на того, каким я его представлял – героем или артистом, – и представил мне свою жену, маленькую, довольно толстую женщину, но веселую и энергичную». Вебер был потрясен мыслью о том, что находившийся перед ним человек очень походил на его отца, каким тот мог стать, если бы дожил до семидесяти трех лет.

«Оберон» больше никогда не будет написан снова, – сказал Россини. – Почему человек начинает понимать великих только тогда, когда становится старым и мудрым, и, что хуже всего, тогда, когда они уже мертвы? Будь он жив, я уверен, что теперь он отнесся бы ко мне благосклонно. В конце концов мы оба были бы стариками!» Россини заметил, что Вебер поступил правильно,

умерев молодым: ему же, став стариком, постоянно приходится искать что-либо занимательное, чем бы заняться. Он постоянно что-то сочиняет, потому что не может бросить эту привычку. Но если бы он жил в древности, его утешала бы мысль о том, что его произведения сожгут вместе с ним. Вебер с удовольствием заметил лежащие на столе Россини произведения немецких композиторов, особенно Моцарта и Глюка. «Только старые!» – прокомментировал Россини, добавив, что Вагнер, возможно, и великий гений, но сам он никогда не сможет понять его и сможет оценить его величие только в том случае, если Вагнер продемонстрирует его в какой-то иной, а не музыкальной деятельности.

Вебер вскоре уезжал, и Россини пригласил его пообедать в следующую субботу, когда среди гостей присутствовал и Гюстав Доре. Вебер обратил внимание на то, что Россини и его гости были полностью поглощены превосходным обедом и что Россини флиртовал с несколькими присутствовавшими молодыми женщинами. Затем были исполнены произведения, которые Вебер называет новыми «испанскими романсами» Россини, он счел их восхитительными, но обратил внимание на то, что Россини впадал в раздражение, когда исполнитель несколько отходил или каким-то образом искажал им написанное, – такое отношение напомнило ему о требовательности отца в подобных делах.

Веберу довелось еще раз навестить Россини летом 1867 года, на этот раз в Пасси. Ему сказали, что вилла находится под номером 20 на авеню Ингрес, но он вскоре обнаружил, что не все виллы имеют номера. Он обратился к трубочисту: «Дружище, разве дома в Пасси не имеют номеров?» – «А кого вы ищете?» – «Месье Россини». – «О, – произнес человек, показывая на виллу Россини. – Это имя красноречивее, чем номер дома», – таким образом предоставив Веберу заглавие для будущих воспоминаний. Найдя Россини в саду, Вебер вскоре болтал с ним об его отце, Шумане и Морлакки. Их разговор часто прерывался свистом локомотива с расположенной неподалеку железной дороги, и Вебер заметил: «Как эти ультрасовременные диссонансы должны оскорблять ваш музыкальный слух!» – «О нет! – улыбаясь, возразил Россини. – Эти свистки всегда напоминают мне благословенные времена моей юности. Боже, сколько свистков я выслушал на представлениях своих первых опер, а также при исполнении «Золушки» и «Торвальдо и Дорлиски»!» Они обсуждали план, как представить оперы Вебера в Париже. «Вам следует приехать и послушать, как мы, французы, разрушаем немецкую музыку! – сказал Россини и добавил: – Возможно, и я решусь присоединиться к сыну Вебера и снова

послушать одну из опер его отца!»

В понедельник 24 апреля 1865 года «Маленькую торжественную мессу» повторили в особняке Пилле-Вилля. «Ревю э газетт мюзикаль» отметила, что «композитор уклонился от оваций, уготованных ему публикой». Но он оказался чувствителен к похвале, которую это «ученое» сочинение вызвало со стороны парижских критиков. В письме к Франческо Флоримо от 10 июня он сообщает: «Счастлив известить тебя, что месяц назад моя месса исполнялась моим другом графом Пилле-Виллем в его палаццо. Поверите ли вы? Парижские ученые благодаря этому произведению произвели меня в разряд ученых и классиков. Россини – ученый! Россини – классик! Смейся, дорогой друг, а вместе с тобой пусть улыбнутся Меркаданте и Конти (которого я нежно обнимаю). Если бы бедный маэстро Маттеи был жив, он сказал бы: «Что ж, на этот раз Джоакино не посрамил моей школы». Вот что бедняга написал мне в начале моей оперной карьеры. Когда ты приедешь сюда, я покажу тебе мою работу, и ты решишь, судил ли Маттеи более правильно сначала или впоследствии».

Переписка между Россини и его «обожаемым сыном» Микеле Коста продолжала пересекать Английский канал. Письмо, которое Фрэнк Уокер метко назвал «одним из самых курьезных, когда-либо написанных Россини», датируется 3 января 1865 года (из Парижа):

«Мой обожаемый сын! Я не сразу ответил тебе, потому что мое пошатнувшееся здоровье не позволило мне насладиться твоим бесценным даром – стилтоном. Сегодня, вновь обретший силы благодаря этому восхитительному сыру и охваченный его ароматом, я, наконец, могу выразить чувства живой благодарности со стороны своих желудка и сердца. Теперь более, чем всегда, я утвердился во мнении, что, если человек ест стилтон часто и в больших количествах (как, я полагаю, делаешь ты), он должен сочинять классические оратории и, увенчанный лаврами, бежать рысью навстречу последующим поколениям. Продолжай в том же духе, мой любимый сын, в специальности, которая делает тебя уникальным и таким образом стань славой отечества и утешением твоего родителя.

Я должен просить тебя о большом одолжении, и вот в чем дело: один мой близкий друг, граф [Джузеппе] Маттеи из Болоньи, изобрел лекарство на основе овощей; если его применить вовремя, оно способно совершать чудесные излечения раковых заболеваний. Маттеи не врач и тем более не шарлатан, им руководит только благородное филантропическое чувство на благо человечества. Понимаешь? Моя просьба заключается в том,

что я прошу тебя спросить у своего врача, существует ли действительно в Лондоне специальный госпиталь для больных раком и где он находится. Умоляю тебя сделать мне это одолжение. Если таковой существует, Маттеи хочет приехать в Лондон и предпринять несколько экспериментов. Заметь, что твой врач может извлечь из этого большую прибыль! Здесь в Париже я принес облегчение нескольким несчастным, находившимся на пути в мир иной, и могу поручиться за изумительную эффективность этой жидкости. Я знаю твое сердце и не сомневаюсь, что ты захочешь оказать мне эту услугу. Моя жена присоединяется ко мне в пожелании тебе в только что начавшемся году в полной мере довольства, телесного и духовного. Всегда счастлив назвать себя твоим любящим отцом *Россини.*

Нежно обнимаю твоего брата».

Для парижан Россини был объектом постоянного любопытства. Карафа как-то сказал, что русская княгиня уже два часа ждет на бульваре, чтобы мельком увидеть его, а если повезет, то и познакомиться. Что же делать? Россини ответил так: «Скажите ей, что я чрезвычайно люблю спаржу. От нее требуется только отправиться в Потель-де-Шабо, купить самый лучший пучок, какой только сможет найти, и принести сюда. Тогда я встану, и после того, как она как следует рассмотрит меня спереди, я повернусь, и она сможет завершить осмотр, рассмотрев и с другой стороны тоже, а затем уйти».

27 декабря 1865 года Россини написал письмо Верди, во всем остальном ничем не примечательное, привлекают внимание только подпись и обращение – соответственно: «Россини / бывший сочинитель музыки» и «месье Верди / знаменитому сочинителю музыки/ пианисту пятого класса!!!» Здесь Россини, по-видимому, ссылается на всем известный инцидент из раннего периода жизни Верди, когда ему отказали в приеме в консерваторию отчасти из-за того, что его игру на фортепьяно сочли недостаточно совершенной.

В конце мая или начале июня 1866 года к Россини привели двенадцатилетнюю девочку по имени Тереза Карреньо. Она так рассказывает об этой первой встрече почти шестьдесят лет спустя: «Здесь [в Париже] у меня появилась возможность познакомиться со многими великими музыкантами и знаменитостями того времени, среди которых был и великий Россини, любопытно, что именно он давал мне первые уроки пения. Да, в юности, говорят, я обладала хорошим голосом, занималась пением и даже пела несколько раз в большой опере.

Когда я познакомилась с Россини, мне было двенадцать лет,

но поскольку я была крепкой и здоровой девочкой, то, несомненно, казалась старше. Россини посмотрел на меня оценивающе и сказал моему отцу: «Мне кажется, этот ребенок может петь. Давай, – сказал он, усаживаясь за пианино, – я хочу услышать твой голос». Он дал мне кое-какие советы по поводу дыхания и кое-чего прочего, выразил свое одобрение и направил к знаменитому итальянскому учителю делле Седие, с которым я довольно долго занималась». На Россини произвел такое большое впечатление «двойной талант «Терезиты», певицы и пианистки, что он написал для нее несколько рекомендательных писем – Луиджи Ардити и знаменитой учительнице пения мадам Пуцци Тозо, оба датированные 6 июня 1866 года. В первом он пишет о Карреньо как об «ученице природы, которая всегда будет матерью изящных искусств, обучавшейся у знаменитого [Луи Моро] Готтшалка».

Россини в тот момент занимался оркестровкой «Маленькой торжественной мессы» и вынашивал мысль услышать ее исполнение в церкви. Это желание не могло осуществиться из-за запрета на присутствие женщин-певиц в католических церквах. Желая представить на рассмотрение просьбу об отмене этого запрета во время церемонии латинского поминовения Пия IX, Россини 23 марта 1866 года написал своему старому другу Луиджи Кризостомо Ферруччи, знаменитому латинисту, служившему библиотекарем в библиотеке Лауренциана во Флоренции:

«Что ты думаешь по поводу моей медлительности с ответами на твои сердечные письма и о моих чувствах восхищения и благодарности за постоянно предоставляемые тобой доказательства неизменной любви, такой редкой в наше время? Обвиняй в этом только мое пошатнувшееся здоровье. Два месяца и даже более я страдал от своего застарелого катара, который готовит меня в дальнюю дорогу. Сегодня я чувствую себя лучше и, как видишь, даже в состоянии написать по крайней мере этот лист, чтобы послать тебе мое благословение и сообщить, что я получил посланные тобой Вергилиевы стихи (так хорошо переведенные), в которых проявляются твоя любовь ко мне, твои глубокие знания и утонченное искусство, оказывающее незаслуженную честь бедному пезарцу. Первый пакет немного задержался, второй прибыл вовремя, они мне всегда дороги. Позволь мне поцеловать тебя и снова поблагодарить, о мой любимый Ферруччи.

Возможно, ты уже слышал, что я написал торжественную мессу, исполненную в большом салоне моего друга графа Пилле-Вилля и вызвавшую много шума. Аккомпанемент временно

состоял из двух фортепьяно и гармониума (маленького органа). Большой успех, несмотря на настойчивые просьбы истинных ценителей и невежд инструментовать ее таким образом, чтобы впоследствии можно было исполнять ее в какой-то большой базилике, и это, несмотря на недостаток голосов (так называемых белых), таких, как сопрано и контральто, без которых невозможно исполнить Глорию! Поясняю свои слова: римский папа, имени которого я не помню, опубликовал буллу, запрещающую наносить увечья мальчикам с тем, чтобы превращать их в сопранистов[110]. Эта мера, хоть и имела положительную сторону, стала фатальной для музыкального искусства, особенно для религиозной музыки (находящейся теперь в таком упадке). Эти искалеченные мальчики, которые не могли сделать никакой иной карьеры, кроме певческой, были основателями *cantar che nell'anima sí sente*[111], и ужасающий упадок итальянского бельканто происходит из-за отказа от них... Другой папа, о котором я не знаю ничего – ни имени, ни эпохи, – опубликовал буллу, запрещающую присутствие представителей противоположного пола на церковных хорах; ты, конечно, помнишь, что в наших церквах мужчины находятся с одной стороны, а женщины – с другой, теперь этот обычай совершенно изменился, мужчины и женщины перемешались, было бы смешно стремиться строго соблюдать предписание этой последней буллы. Кто занимает место сопранистов и женщин? Молоденькие мальчики от девяти до четырнадцати лет, обладающие в основном сырыми и не очень высокими голосами... Как ты думаешь, может ли религиозная музыка существовать за счет столь скудных ресурсов? Ты скажешь мне: а тенора и басы разве больше не существуют? Я отвечу так: они превосходны для «De profundis»[112], но вызывают разочарование в «Gloria in excelsis Deo»[113]...

Теперь я подхожу к сути моего рассказа, мне нужен твой совет – я хочу написать Пию IX, чтобы побудить его опубликовать новую буллу, которая позволила бы женщинам петь в церквах вместе с мужчинами. Я знаю, что он любит музыку, я также знаю, что мое имя известно ему, так как кое-кто из знакомых, услышав, как он пел «Siete Turchi, non vi credo»[114], прогуливаясь по садам Ватикана, подошел к нему, чтобы сделать комплимент по поводу его прекрасного голоса и его удачного использования, на что его преосвященство ответил: «Дорогой мой, когда я был молодым, то всегда пел музыку Джоакино». Дорогой Ферруч-чи, что скажешь? Стоит ли мне отважиться написать твоему старому другу Пию IX? Если бы я добился того, что желаю, меня бы благословили и Бог, и люди. Но, повторяю, без твоего совета я останусь нем. Надеюсь, тебя не оттолкнет это многословное и сумбурное мое письмо.

Когда прочтешь его, будь милосерден, брось его в огонь...

Если ты согласен с тем, что мне следует обратиться к его преосвященству, пришли мне (конечно, на латыни) образец письма: я буду очень благодарен тебе».

Месяц спустя (26 апреля 1866 года) Россини снова обращается к Ферруччи: «Я получил твое очень дорогое мне письмо 18-го числа этого месяца с письмом для папы. Если ты сочтешь меня сведущим, я скажу, что это письмо – шедевр, но боюсь, что ты сочтешь меня невеждой чистой воды. Ограничусь тем, что благословлю тебя и поблагодарю тысячу раз за заботу и любовь, которую ты так щедро подарил мне. Однако я горд тем, что обратился к прирожденному музыканту, чтобы решить такой вопрос; только тот, кто так хорошо поет «Ah, quel giorno ognor rammento»[115], мог выйти с честью из столь трудного дела. Позволь мне обнять тебя, о мой Вергилий! Из боязни совершить слишком много грубых промахов, я последовал твоему совету и поместил внизу письма (которое ты написал заглавными буквами) Иоаким Р[116] и вчера передал его нашему нунцию Киджи, которому хорошо известны твои достоинства и который пообещал мне позаботиться о том, чтобы оно поскорее попало в руки его преосвященства.

Пусть небеса позаботятся о том, чтобы наши желания исполнились. Посмотрим!»

Прошло почти шесть месяцев. Затем 14 октября 1866 года Россини снова написал Ферруччи по этому поводу: «Позволь предоставить тебе краткое изложение письма твоего Мастаи [имя Пия IX было Джованни Мария Мастаи-Ферретти]. Ответ на твое изумительное письмо на латыни я получил *через три месяца* тоже на латыни, подписанное им самим, в нем он дарует мне благословения, панегирики, нежность и т. д. и т. д., но ни словом не упоминает о моей просьбе позволить женщинам петь вместе с мужчинами. Я прекрасно понимаю, что сейчас он погружен в занятия, не позволяющие ему снизойти до нас, но, как только кризис минует, я намерен написать ему по-итальянски и простым языком заявить, что, если в его власти исполнить мои желания, а он не сделает этого, ему придется ответить за это перед Богом! А если не в его власти выполнить их, то я выражу ему свое сочувствие и не стану по этой причине относиться к нему с меньшей симпатией и т. д. Ты понимаешь, мой Ферруччи?»

Маловероятно, что Россини действительно написал шутливо-угрожающее письмо на вульгате. Однако он, по-видимому, серьезно обсуждал этот вопрос. Парижская газета прокомментировала обмен посланиями и задала вопрос: «...знаете ли вы, что он [Пий IX] ответил пезарскому лебедю. Он прислал

ему длинное письмо, в котором обсуждались злосчастия церкви, страдания церкви, финальный триумф церкви. Именно таким образом свершаются все дела в Риме». Хотя Россини и не получил желаемого позволения, он не забыл об этом деле. В длинном письме к Ферруччи, написанном 21 июня 1867 года, он пишет: «Как только закончится эта проклятая выставка, превратившая Париж в настоящий Вавилон, я снова примусь за свое большое дело!! Можешь быть уверен.

Наш святой отец в ответ на твое великолепное письмо передал мне свои благословения и нежность, но так желаемая мною булла осталась (как я думаю) в его сердце. Бедная религиозная музыка!!!»

Аппетит Россини к особым привкусам в пище не притупился с годами. 28 мая 1866 года он пишет Микеле Коста в Лондон: «Присланный мне сыр стоит Баха, Генделя и Чимарозы, так неужели он не стоит старого пезарца!.. Три дня подряд я наслаждался, увлажняя его лучшими винами из своего погреба… и готов поклясться, что никогда в жизни не ел ничего вкуснее вашего *Chedor Chiese*[117] (будь проклята британская орфография!)».

В 1866 году, когда «аббат» Лист впервые появился в клерикальном одеянии в Париже, он несколько раз посетил Россини. Однажды утром, когда по этому случаю Россини пригласил друзей пианиста, Лист подошел к фортепьяно и сымпровизировал длинную фантазию на темы из опер Россини. Его исполнение произвело потрясающее впечатление на слушателей (хотя некоторые из них обнаружили, что пальцы Листа утратили былую подвижность). Затем он исполнил с листа некоторые из последних сочинений, изумив всех быстротой, с которой разобрался в нотах, и смог донести до слушателей образцы написанного Россини. Временами он вносил эффектные фортепьянные изменения в музыку, подчеркивая порой те фигуры, которые Россини не предусматривал подчеркнуть, иногда удваивая отдельные ноты и превращая их в октавы. «Вы этого хотели?» – вопрошал он. И вместо ответа Россини поворачивался к другим гостям и говорил: «Этот человек – демон!»

К концу 1866 года Россини стал чувствовать себя хуже, чем обычно. В течение нескольких лет зима чрезвычайно неблаготворно сказывалась на его здоровье: она обостряла его хронический катар и часто приводила к длительным, ослабляющим его приступам кашля. Его сердце было не таким сильным, как предполагали многие, заключая из его внешнего вида; ему часто приходилось отменять свою ежедневную работу

из-за слабости мускулов, вызванной обильными бронхиальными выделениями и кишечным катаром. В декабре 1866 года он, по всей вероятности, перенес легкий удар. Пребывавший какое-то время почти в полной неподвижности, он постепенно вновь обрел былую силу, во всяком случае в такой мере, что не стало видно никаких внешних признаков удара. 28 февраля 1867 года он отпраздновал свой семьдесят пятый день рождения.

# Глава 19
# 1867 – 1868

Приехав в Париж в марте 1867 года для того, чтобы посетить премьеру оперы Верди «Дон Карлос», состоявшуюся 11 марта в «Опера», Тито ди Джованни Рикорди и его двадцатишестилетний сын Джулио, естественно, нанесли визит Россини. Они приехали к нему по просьбе Россини в девять утра. Джулио впоследствии так описал эту встречу:

«Великий маэстро жил на первом этаже дома, стоящего на углу бульваров и Шоссе-д'Антен. Признаюсь, мое сердце бешено билось, когда я поднимался по ступеням. Как только мы с отцом зашли в прихожую и сообщили свои имена, слуга сказал, что нас ждут; мы прошли через две комнаты, в одной из которых стоял большой рояль, и подошли к двери, ведущей в маленькую комнатку. Там, прямо напротив двери, сидел за столом Россини, обмакивая ломтик хлеба в яйцо всмятку; напротив него сидела жена. Увидев моего отца, Россини вскочил, поспешно вытер губы и, протянув руки, с любовью прижал отца к груди, восклицая: «То! то! Мой дорогой Титоне!..»

Затем меня представили маэстро и его жене; естественно, я смог, заикаясь, пробормотать всего несколько слов...

Россини сел и сказал: «После обмена приветствиями садитесь рядом... и позвольте мне закончить завтрак».

А синьора Россини обратилась к моему отцу: «Не правда ли, Россини хорошо выглядит? Два яйца всмятку и стакан бордо – вот его полезный легкий завтрак; но за ужином... вы увидите, он всегда отдает ему должное».

На следующий день Рикорди обедали на Шоссе-д'Антен. Джулио описывает, как выглядел семидесятипятилетний Россини на этом обеде: «Маэстро показался мне человеком, обладающим обычной фигурой, но с мощными плечами и широкой крепкой грудью; руки у него были очень красивые, белые, аристократические; лицо большое, широкое, способное внушить уважение и восхищение; выражение лица в высшей степени приятное, приветливое, с чувственным ртом; глаза чрезвычайно живые, с постоянно отражающейся в них улыбкой; шея полная, крепкая, но не похожа на бычью; череп очень большой, напоминающий голову Микеланджело, и совершенно лысый; струившийся свет бросал на него яркие отблески, которые постоянно притягивали мой взгляд. Россини заметил это и, обратившись к моему отцу, сказал:

«Твой сын восхищается моей лысиной… это красиво… Как вы, миланцы, называете ее?.. Подождите минутку, подождите… *crappa pelada* [очищенная голова]. – Затем обратился ко мне: – Вот мой головной убор».

С этими словами он протянул руку вдоль стола и взял какой-то предмет, который я принимал за носовой платок, и… хлоп! – водрузил его себе на голову. Это был парик, и Россини предстал передо мной таким, каким его обычно видели в официальном мире».

Далее Рикорди рассказывает о том, что Олимпия взяла поднос из-под завтрака Россини и покинула комнату. «Затем мой отец… но здесь следует отступление… Когда были обнародованы первые итальянские законы по [защите] литературной собственности, Тито Рикорди немедленно проинформировал об этом Россини и посоветовал ему внести необходимую плату, чтобы защитить свои интересы в Италии; Россини не только принял совет, но также проинструктировал Рикорди, что нужно сделать, называя его своим администратором и представителем. Уезжая из Милана в Париж, Тито Рикорди решил сделать Россини сюрприз, привезя первую плату за его авторские права… Заканчиваю отступление и начинаю снова: затем мой отец, достав из кармана пачку из сорока пяти наполеондоров [около 510 долларов], протянул ее Россини и сказал:

«Вот… Я привез тебе первые плоды, принесенные твоими правами».

«Что? – изумленно переспросил Россини. – Мои оперы еще что-то стоят в Италии?»

Звук шагов в соседней комнате прервал разговор. Россини поспешно взял деньги, открыл ящик стола, бросил их туда и закрыл. Затем, приложив палец к губам, произнес:

«Ш-ш-ш… это возвращается моя жена, а я хочу оставить их на карманные расходы… Пришлю вам расписку завтра».

Вошла синьора, и разговор возобновился.

Россини: «Итак, дорогой Тео, ты приехал, чтобы присутствовать при новом триумфе нашего Верди?.. Вот человек, который знает, куда идет! Здесь в Париже его называют медведем, так как он держится на расстоянии, – никаких визитов, бесед, вежливых комплиментов!.. Он хочет сохранить свою свежесть. Когда человек получает так много вознаграждений за свое искусство, как я, ему приходится все это делать… но для того, чтобы серьезно работать, нужно вести спокойную жизнь».

Т. Рикорди: «Но ты всегда работаешь…»

Россини: «Что!.. Что!.. Эти каракули, которые я записываю для собственного развлечения. Меня так часто приглашают. Мэтр

здесь, мэтр там... Тебе следует знать, что время от времени в моем доме исполняют музыку, и я имею честь принимать *beau monde, le tout Paris*[118]*!*.. В подобных случаях возвращается какая-то часть прежнего Россини. Но... я не намерен публиковать эти свои грехи».

Дальше в этой же статье Джулио Рикорди пишет: «Я тоже присутствовал на двух таких музыкальных вечерах в доме Россини, на втором из них было так много народу, что человек тридцать гостей осталось сидеть на лестнице!.. Мы с отцом терпеливо пробирались сквозь толпу, к счастью, нас сопровождала синьора Россини, с изысканной вежливостью прокладывавшая нам путь. Она привела нас в музыкальный салон. Что за зрелище!

Россини действительно окружал «весь Париж»... Я не помню имен всех герцогинь, маркиз, баронесс, пытавшихся добиться расположения знаменитого маэстро; здесь присутствовали министры, послы; в одном углу в окружении множества людей стоял папский легат в великолепной лиловой сутане; я не могу припомнить имени этого высокопреосвященства, но помню, что это был очень красивый человек с внушительной фигурой и веселым лицом.

Завидев нас, Россини подал нам знак приблизиться и одновременно подозвал к себе двоих чрезвычайно привлекательных молодых людей: одного довольно тощего и другого с превосходно развитой грудной клеткой итальянского баритона.

«Вот два моих молодых друга, с которыми я хочу вас познакомить, – сказал Россини, – месье [Франсис] Планте, коллега-пианист, и месье [Гюстав] Доре, которого считают великим рисовальщиком, но который в действительности является великим певцом!.. и следовательно, тоже моим коллегой...»

Так я узнал двух художников, прославивших Францию.

Тем временем к фортепьяно приблизился Гаэтано Брага. Россини встал, и вокруг воцарилась благоговейная тишина. Виолончель Браги доставила наслаждение внимательным слушателям нового произведения Россини, аккомпанировал сам композитор.

Затем Планте исполнил свое переложение для фортепьяно увертюры «Семирамиды», чрезвычайно энергично и эффектно.

Следующим пел Гюстав Доре. Россини был прав: Доре обладал очень красивым баритоном и пел с большим вкусом и выразительностью.

Я пропущу четыре-пять следующих номеров и подойду к

«гвоздю» вечера – это был квартет из «Риголетто» в исполнении Аделины Патти, Альбони, Гардони, делле Седие, аккомпанировал Джоакино Россини.

Дорогие читатели, тот, кто когда-либо слышал подобное исполнение, никогда в жизни не забудет столь сильного художественного впечатления!.. А каким аккомпаниатором был Россини… что за изысканные приемы, точность, изящество… просто чудо, честное слово. Я знаю только одного человека, который мог бы соперничать с Россини в мастерстве аккомпанемента, – это сам автор «Риголетто», Джузеппе Верди.

Нужно ли говорить, что квартет встретили неописуемым восторгом?.. Нужно ли говорить, что его пришлось повторить? Нет слов, нет прилагательных, чтобы дать хотя бы бледное представление об этой наэлектризованной музыкальной атмосфере».

Вскоре после приезда Рикорди к Россини приехал немецкий композитор и музыковед Эмиль Науман с рекомендательным письмом от Полины Виардо-Гарсия. Позже он написал:

«Мне посчастливилось познакомиться с маэстро в Париже в апреле 1867 года (всего лишь за полтора года до его смерти); наша беседа характеризует его достаточно ярко, и я не мог устоять против желания рассказать вам о ней.

Когда я зашел, пожилой джентльмен с дружелюбным выражением лица поднялся с кресла, стоявшего рядом со столом, на котором лежала рукопись партитуры, над которой он тогда работал. Я успел рассмотреть цветок, стоящий справа от него, и пианино слева. Характерно, что по сторонам пианино стояли статуэтки, изображающие героев, обессмертивших его имя: Телля с мальчиком и Севильского цирюльника в испанском костюме. После того, как мы обменялись приветствиями на французском и Россини осведомился о мадам Виардо-Гарсия, он показал на все еще влажную рукопись [оркестровку «Маленькой торжественной мессы»] и сказал: «Вы застали меня за сочинением произведения, которое я предназначаю для исполнения после моей смерти». Эти слова, произнесенные со счастливым, сияющим выражением лица, удивили меня, так как они, казалось, полностью отрицали знаменитую *joie de vívre*[119] все еще молодого душой пожилого человека. Когда я сделал замечание по этому поводу, он ответил: «О, не следует думать, что я заканчиваю свое небольшое произведение, потому что нахожусь в подавленном состоянии и погружен в мысли о смерти, просто я не хочу, чтобы оно попало в руки Сакса и его дружков [1] . Вам следует знать, что я недавно написал партитуру вокальных партий моего скромного произведения; если бы его нашли среди моего имущества, то

месье Сакс со своим саксофоном или месье Берлиоз с каким-нибудь чудовищным современным оркестром непременно захотели бы оркестровать мою мессу, убив все мои вокальные линии, а следовательно, убив и меня. *Car je ne suís rien qu'un pauvre melodíste* [Так как я всего лишь бедный мелодист]. Вот почему я сейчас занимаюсь тем, что добавляю струнный квартет и кое-какие духовые к хорам и ариям. Это даст возможность моим бедным певцам быть услышанными. Так что, видите, вы находитесь в обществе человека, который, подобно всем старым и слабым людям, привязан к добрым старым временам и привычкам юности; вот почему вы, молодые люди, должны быть терпеливы с нами [Науману было тридцать девять!]». Очаровательный старик какое-то время продолжал говорить в том же веселом ироническом тоне; все озорство создателя «Цирюльника», казалось, засверкало и вышло на поверхность. Внезапно он прервал себя словами: «Кстати, как там господин Рихард Вагнер? Все еще является кумиром Германии, или лихорадка, которой он заразил своих соотечественников, утихла? Но подождите минутку, я такой безрассудный, может, вы сами вагнерианец, а если так, то вы, возможно, считаете, что не вы и другие немцы заражены лихорадкой, а скорее я, старик?» Я заверил его, что ему не стоит беспокоиться на этот счет, так как наши идеалы – это наши великие классики; однако теперь, когда Мендельсон, Роберт Шуман и Мейербер умерли, я не могу не объявить Рихарда Вагнера самым значительным и независимым талантом среди ныне живущих композиторов. «О, с этой точки зрения я с вами совершенно согласен, – подчеркнуто сказал Россини, – у меня и в мыслях не было бросать какую-то тень сомнения на оригинальность создателя «Лоэнгрина», но композитор порой делает очень трудным для нас найти красоты, которых мы ждем от него, в хаосе звуков, из которых состоят его оперы. *Monsieur Wagner a de beaux moments,* m*ais de mauvais quart d'he*u*res* [У господина Вагнера есть прекрасные моменты, но плохие четверти часа]. Тем не менее я слежу за его карьерой с большим интересом. Но я никогда не мог понять, и до сих пор не понимаю, как это возможно, что народ, который произвел на свет Моцарта, стал забывать его ради Вагнера?» Затем старый джентльмен принялся восхвалять Моцарта, называя его своим кумиром, хотя и не мог похвастаться тем, что всегда проявлял себя достойным последователем. «Немцы, – продолжал он, – всегда были великими гармонистами, а мы, итальянцы, – мелодистами; но с тех пор, как вы, северяне, произвели на свет Моцарта, мы, южане, оказались побитыми на собственной территории, так как этот человек поднялся выше обеих наций: он

сочетает в себе всю магию итальянской кантилены с немецкой глубокой прочувствованной внутренней силой. Это проявляется в бесхитростной и глубоко развитой гармонии сочетающихся голосов в его произведениях. Если Моцарта больше не считают прекрасным и возвышенным, тогда мы, старики, будем совершенно счастливы покинуть эту землю. Но одно я знаю твердо: Моцарт и его слушатели снова встретятся в раю!..»

Несколько месяцев спустя после посещения Наумана проживавшего тогда в Пасси Россини посетил Ганслик. Прошло почти семь лет после его первого визита, который, как он не без оснований опасался, мог для него оказаться последней возможностью увидеть старого маэстро. В венской «Нойе фрайе прессе» он опубликовал «Музыкальное письмо из Парижа», датированное 18 июля 1867 года:

«Когда семь лет назад в Париже я покидал Россини и Обера, то ощущал печальное предчувствие, что, возможно, вижу этих двух патриархов современной оперы в последний раз. В конце концов, они оба достигли столь зимних рубежей жизни, когда каждый год можно рассматривать как особый дар. Как же счастлив я был увидеть снова обоих моих друзей, здоровых, счастливых и совершенно не изменившихся [Россини было тогда семьдесят пять лет, Оберу – восемьдесят пять]. Имеющая важное значение восходящая система счисления едва ли повлияла на них; едва ли возможно найти различие между октавой и основным видом аккорда...»

Ганслик приехал в Пасси с двумя товарищами (одним из них был пианист Юлиус Шульгоф), они показали Россини фотографию фрески Морица фон Швинда [2] , которую поместили в люнете новой «Опера» в Вене. Внимательно рассмотрев картину, изображавшую сцены из «Севильского цирюльника» и «Итальянки в Алжире», Россини спросил своих посетителей, завершено ли в Вене сооружение памятников Моцарту и Бетховену. Ганслик продолжает: «Мы, трое австрийцев, почувствовали смущение. «Я очень хорошо помню Бетховена, – после короткой паузы продолжил Россини, – хотя со времени нашей встречи прошло почти полвека. Во время своего пребывания в Вене я постарался познакомиться с ним». – «Но, как уверяют нас [Антон Феликс] Шиндлер и другие биографы, он не принял вас» [3] . – «Напротив, – возразил Россини, – я попросил итальянского поэта Карпани, с которым ранее посещал Сальери, представить меня Бетховену, и он сразу же и с большой вежливостью принял нас. Конечно, визит продлился недолго, так как поддерживать разговор с Бетховеном было чрезвычайно тяжело. В тот день он слышал особенно плохо, и, хотя я говорил так громко, как только мог, он не понимал

меня, к тому же недостаточное знание итальянского еще больше затрудняло для него разговор». Должен признаться, что эта информация, достоверность которой подтверждалась многочисленными деталями, порадовала меня, словно неожиданный подарок. Меня всегда беспокоил этот инцидент в биографии Бетховена так же, как высказывания музыкальных якобинцев, прославлявших грубую немецкую добродетель, отказавшую Россини в приеме. Что ж, вся эта история оказалась выдумкой. Еще один пример, когда неверные факты возникают, беззаботно повторяются и утверждаются в качестве исторической правды с невероятной быстротой. И все это происходит, пока еще так просто получить подлинные сведения от еще живых участников!..»

Четверо мужчин спустились на нижний этаж виллы. «Известно, – пишет Ганслик, что в последние годы Россини проявлял пристрастие к фортепьяно, и это запоздалое занятие [4] постоянно превращало его в источник для шуток (в большинстве случаев банальных). Он тотчас же принялся жаловаться на то, что Шульгоф отказывается признать в нем пианиста. «Конечно, я не играю каждый день гаммы, как вы, молодые люди, так как, если бы мне пришлось играть гаммы по всей клавиатуре, я все время падал бы со стула вправо или влево». По настоянию Шульгофа Россини исполнил для нас на пианино одну из своих фортепьянных шуток – «Маленький каприз в стиле Оффенбаха». Один итальянец как-то сказал Россини – и это источник происхождения этого произведения, – будто у Оффенбаха недобрый глаз и поэтому в его присутствии необходимо делать знак йеттаторе (выставлять указательный палец и мизинец). «Следовательно, Оффенбаха нужно играть так», – шутливо сказал Россини и принялся импровизировать на фортепьяно чрезвычайно забавную маленькую вещицу, мастерски исполняя мелодию двумя вытянутыми вперед, наподобие вилки, пальцами правой руки. Я обратил внимание на несколько превосходных оригинальных модуляций, когда Россини любезно согласился исполнить свою аранжировку старой песни о Мальбруке. Удивительно, что именно Россини, чьи модуляции никогда не были чрезвычайно сложными, снабдил эту народную мелодию богатством искусных гармонических находок. В еще нескольких песнях и фортепьянных произведениях, которые я услышал на одном из его вечеров, я был потрясен новым пристрастием Россини к резко выраженным басам и ярким модуляциям. Хотя я и не склонен чрезмерно подчеркивать это приятное чувство, оставшееся после давно угасшего пламени, тем не менее я нахожу весьма интересным, что стиль семидесятипятилетнего пезарского

менестреля оказался способен к новшествам».

В разговоре всплыло имя Аделины Патти. «Маэстро говорил о Патти с восхищением и уважением и всегда выделял ее как исключение, когда выражал сожаление по поводу исчезновения по-настоящему великих певцов», – добавил Ганслик. «Послушайте, – сказал он, показывая на леса, возведенные вокруг нового оперного театра, которые были видны из его окон, – у нас скоро появится новый театр, но совершенно нет певцов. Не лучше ли вам уехать к тому времени, как построится новая Венская опера?..»

«Я выразил сожаление по поводу того, что не познакомился с новой мессой Россини. Говорили, что это произведение, подобно другим, скрывавшееся композитором, отказывавшимся опубликовать его, содержало в себе много красивых мест. «Это не церковная музыка с вашей немецкой точки зрения, – насмешливо бросил Россини. – Моя даже самая священная музыка всегда остается всего лишь *семисериа».* Он назвал свой «Гимн Наполеону», написанный для вручения наград 1 июля, «застольной музыкой», свои оперы – «старомодным хламом». В общем, со знаменитым маэстро невозможно было разговаривать серьезно. Он чувствует себя уютно только в атмосфере легкого юмора и добродушного подшучивания, и, когда он высмеивает свои сочинения, невозможно быть уверенным, смеется ли он над собой или над другими. Можно не одобрять крайности столь преувеличенного самоотрицания, но оно, несомненно, вызвано таким мотивом или чувством, которые невозможно не уважать, если изучить ситуацию более глубоко. Не стоит забывать, что Россини живет среди непрекращающегося обожания и чрезмерного им увлечения. Не многих людей на земле чтили подобным образом. В его комнате всегда было полно посетителей: самые высокие представители знати, искусства, самые богатые люди приходили и уходили. Его осыпали дорогими подарками и разнообразными знаками внимания; девяносто девять человек из каждой сотни чувствовали себя обязанными польстить ему. Если бы Россини принимал все эти слова восхищения с благодушной тщеславно-скромной улыбкой многих знаменитых людей, словно отвергая одной рукой и принимая другой, тогда было бы невозможно оставаться в его доме более пятнадцати минут. Можно было бы просто задохнуться от фимиама. Серьезное неодобрение и гнев не в характере Россини; он предпочитает выбить кадило из рук поклонника веселой насмешкой над собой, а затем насладиться его смущением. «Как мне к вам обращаться? – затаив дыхание, недавно обратилась к нему красивая дама. – Великий мастер?

Принц музыки? Или божественный гений?» – «Я предпочел бы, – ответил Россини, – чтобы вы называли меня *Mon petit lapin»* [Мой маленький кролик]. *«Allez vous-en, ma celebrite m'embete!* [Отстаньте, моя слава наскучила мне!]», – недавно воскликнул он, обращаясь к одному такому несчастному».

По крайней мере, два новых произведения Россини были исполнены публично в течение 1867 года. Возможно, его единственное сочинение на английский текст – «Национальный гимн» – было написано для Бирмингемского фестиваля в августе 1867 года. Оно начинается словами:

О, Боже всевышний!
Который есть Бог и Отец!
Услышь нашу мольбу,
Когда собираются твои дети!

Написанный для солирующего баритона и смешанного хора (объединяющего сопрано, контральто, теноров и басов), гимн был опубликован Хатчингзом и Роумером в Лондоне в 1873 году.

Вторым новым произведением был «Гимн Наполеону III и его доблестному народу», уже упоминавшийся Гансликом. Это написанное по определенному случаю на напыщенный текст Эмильена Пачини произведение для солистов, хора и оркестра было впервые исполнено в Пале де л'Индюстри [5] по случаю вручения наград и призов на всемирной выставке (1 июля 1867 года). На партитуре есть надпись по-французски: «Наполеону III и его доблестному народу. Гимн (под аккомпанемент большого оркестра и военного оркестра) для баритона (соло), римского папы, хора высших священников, хора маркитантов, солдат и народа. Танцы, колокола, барабаны и пушки. Простите за столь малое количество!! Пасси, 1867, слова Э. Пачини». Когда Гаэтано Фаби написал Россини из Болоньи, чтобы поздравить его с исполнением этого гимна, Россини ответил (17 июля 1867 года): «Благодарю вас за комплименты, которыми вы наградили меня по поводу «Гимна Наполеону», я расцениваю их как доброту с вашей стороны, а не награду за мое жалкое сочинение, которое я написал для того, чтобы его исполнили в моем саду в Пасси *en famille*[120], и, безусловно, не по такому торжественному случаю. Что я мог поделать? Меня попросили, и я не смог отказать».

1 июля в два часа дня Наполеона, императрицу Евгению и турецкого султана Абдул-Азиза в сопровождении особ королевского рода, знати и сановников, занимающих высокие посты, встретили у входа в Пале де л'Индюстри. Когда они расселись, Жюль Коэн встал перед 800 инструменталистами (600 гражданских, 200 военных) и 400 хористами, и зазвучали первые такты россиниевского гимна. «Ревю э газетт мюзикаль» сообщала:

«Мотив в четырехдольном размере под аккомпанемент арфы в большом стиле, женский хор, живой и веселый, заключительная часть, вовлекающая в исполнение все силы, инструменты и приспособления, изобретенные для того, чтобы производить шум, – таково это сочинение, о котором так много говорилось и до сих пор говорится. Принеся извинение «за малочисленность», прославленный маэстро решительно обезоружил критиков; но в действительности он предоставил доказательство слишком большой скромности, написав произведение, которое, по его мнению, не следовало исполнять в шумной атмосфере официального фестиваля. Однако он исполнялся почти в религиозной тишине. Исполнение под руководством мэтра Жюля Коэна было просто блестящим». Гимн исполнили по крайней мере еще три раза, прежде чем он канул в забвение: 15 августа 1867 года в «Опера» на ежегодном императорском фестивале; 18 августа снова в Пале де л'Индюстри; и в августе 1873 года на Бирмингемском фестивале.

Мнения парижских критиков по поводу достоинств россиниевского «Гимна Наполеону» разделились так же, как они и были разделены, хотя и не столь явно по отношению к самому императору. Все это сильно расстраивало мадам Олимпию. В письме на далеком от совершенства французском языке редактору газеты, на страницах которой один из критиков плохо отозвался о гимне, она изливает свою боль и решимость: «Гимн» Россини будет исполнен 15 августа в «Опера» в честь доблестного французского народа, и вы должны опубликовать критическую статью. Однако я хочу, чтобы это было сделано не вашим редактором по двум причинам: во-первых, потому, что его знания не превышают его правдивость; к тому же я не хочу, чтобы руководимой вами газете было позволено забыть уважение, которое должно вызывать имя Россини. Я требую беспристрастного судьи, без *parti-pris*[121], и компетентного, такого, как, например, Берлиоз, которого я не имею чести знать, но который, насколько мне известно, способен дать объективную оценку определенным невежественным публикациям. Я умоляю его проанализировать эту страницу абсолютно подробно. Соло папы не могло бы быть надписано никем иным – только автором молитвы Моисея; хор маркитантов написан с мелодической *brio*[122], присущей только автору «Цирюльника» и никому более. Скажите мне тогда, кто мог бы написать лучше?.. Что же касается остального, оскорбление может добавить только еще один алмаз в его корону, так как ничто не может сместить его с пьедестала, куда вознес его гений. Он останется великой личностью и в будущих веках». И в семьдесят Олимпия не утратила своей

нерушимой преданности Россини и не научилась у него скромности.

С наступлением зимы 1867/68 года здоровье Россини еще более ухудшилось.

Не только сильно обострился его хронический катар, но и расстроились нервы, он испытывал беспокойство, страдал от бессонницы, ему было трудно дышать, возникло ощущение, будто что-то давит на брюшную полость. Он уже никогда не чувствовал себя хорошо снова. Ему предписали отказаться от любых видов деятельности и проводить дневные часы отдыхая. Тем не менее, когда «Опера» отмечала официальное пятисотое исполнение «Вильгельма Телля» 10 февраля 1868 года [6] , солисты, хор и оркестр отправились после спектакля на Шоссе-д'Антен, чтобы пропеть серенаду Россини. Когда дирижер Джордж Хейнл начал увертюру к «Теллю», тяжело больной Россини появился на минуту у окна своей квартиры. Затем Жан Батист Фор в сопровождении хора исполнил номер из первого акта оперы, к огромному восторгу собравшейся толпы. Мадам Олимпия спустилась, чтобы поблагодарить исполнителей, а затем сопроводила мадемуазель Баттю, Фора и Виларе наверх, где от имени персонала «Опера» они вручили ее супругу венок с надписью: «Россини на память о 500-м исполнении «Вильгельма Телля», артисты «Опера», 1829-1868».

29 февраля 1868 года состоялся семьдесят шестой день рождения Россини. Письма, телеграммы, стихи, подарки потоком лились на Шоссе-д'Антен со всех концов мира. Десять гостей пришли пообедать с Россини и Олимпией: Альбони, граф Пилле-Вилль, Жан Батист Фор и его жена (Каролина Фор-Лефебюр), Гюстав Доре, Биготтини, Муанна, Эдмон Мишотт, Жан Фредерик Поссоз, мэр Пасси и Антуан Беррие. На одном краю стола стоял присланный бароном Ротшильдом торт с надписью глазурью: «Счастья и здоровья – 1868». Другой край был украшен сладостями, лебедь с распростертыми крыльями держал гирлянды с названиями основных произведений Россини. В конце обеда Беррие произнес короткую официальную речь; впоследствии он сказал, что она растрогала его самого больше, чем какая-либо другая во всей его ораторской карьере. После обеда прибыли другие гости. Надо подарил Россини одну из своих песен. Музыкальная часть была в умелых руках Дьеме, Баттю, делле Седие, Фора и Гардони. На память об этом событии Доре подарил Олимпии расписанный им веер. На нем был изображен бюст Россини, поднимающийся из зеленой клумбы, виноградные лозы обвивали пять параллельных полосок лент, изображающих нотный стан. Многочисленные амурчики

изображались играющими на различных инструментах среди листвы, головы их размещались между пяти лент таким образом, что они представляли собой первые ноты арии Арнольда из «Вильгельма Телля» «О Матильда, кумир души моей».

В марте состояние здоровья Россини еще сильнее ухудшилось. Отвечая на письмо, которое написал ему из Флоренции 29 марта Эмилио Брольо, министр народного просвещения, он, по-видимому, был не в состоянии понять, что в открытую наносит удар по осиному гнезду и что его ответ вызовет сильное раздражение у многих итальянцев и разгневает Арриго Бойто и Джузеппе Верди. Цветисто представившись, Брольо написал: «За короткий период моего пребывания на посту министра мне на долю выпала большая удача. Я обратился к Алессандро Мандзони, умоляя его помочь мне в вопросах языка, и этот почтенный старец после тридцатилетнего молчания приступил к работе и теперь с неистовой силой пишет и публикуется; и более того – он принес мне утешение, написав, что я его омолодил! Этот удачный пример придал мне храбрости попытаться снова произвести подобный эксперимент с вами, менее пожилым, но не менее прославленным [7] .

Мое министерство занимается и вопросами музыки, которую я страстно люблю, хотя – о горе мне! – я в ней совершенно несведущ. О музыке прошлого столетия, которую можно назвать предроссиниевской, наподобие того, как мы называем художников прерафаэлитами, не стоит и говорить. Несмотря на ее красоты и райские песни в области театра (а я именно этим намерен заниматься), все это за редким исключением умерло и похоронено.

Ваша музыка, безусловно, жива и бессмертна, но мы теперь почти лишены ее, так как никто не знает, как петь ваши оперы. Да вы и сами, маэстро, наверное, убежите за десять миль от города, где объявят, например, о постановке «Семирамиды», так как вы знаете, что, если услышите ее, ваше отцовское сердце разорвется от боли.

Что мы можем сказать о сорока годах после Россини? Что мы имеем? Четыре оперы Мейербера и...

Как нам возместить столь мрачную пустоту? Очевидно, перед нами только два пути: 1) начать сначала образование певцов, долгое и очень трудное дело; 2) предоставить поле деятельности молодым маэстро.

Но это невозможно осуществить, они задыхаются в своих свивальниках по одной, но важной причине. Убийственные оперы, продолжающиеся по пять часов, стали бедственной привычкой публики; эти колоссы, эти музыкальные мастодонты способны

только сокрушить рождающийся талант, а теперь еще «мефистофельская» самонадеянность... [8] Но если даже молодой человек осмелится противостоять этому исполинскому предприятию, сможет ли он найти, за исключением чрезвычайных обстоятельств, импресарио, готового взять на себя такие огромные расходы, принимая во внимание большую вероятность того, что опера окажется освистанной во время премьеры? Таким образом, молодые маэстро не могут ни отказаться от этих чудовищных опер, ни увидеть свои произведения поставленными, если они все же написали их. Что же делать? Здесь-то вы и вступаете в борьбу. Мне кажется, что в Италии необходимо основать большое музыкальное общество, в которое войдут все дилетанты и любители музыки, которых в Италии все еще огромное количество и которое мне хотелось бы назвать, если вы примете мое предложение стать его президентом, обществом «Россиниана». Это общество охватит всю Италию, будет иметь комитеты во всех основных городах и, естественно, обретет свой устав, где будут ясно определены его цели и пути их достижения.

Для меня пытаться указать здесь, в письме к вам, – к вам! – цели и методы восстановления и развития музыкального искусства было бы безумной самонадеянностью с моей стороны, и я собираюсь защищаться от этого, как черт от ладана. Скажу только одно (это письмо и так слишком длинное): если вы примете на себя роль президента и сделаете это по доброй воле и с такой же юношеской энергией, как и Мандзони, если с помощью ассистентов, которых вам любезно предоставит высокочтимый командор [Костантино] Нигра, королевский министр в Париже, вы вступите в переписку с выдающимися музыкантами, писателями и меценатами здесь в Италии, а если сочтете нужным, и за рубежом, и если вы, прославленный маэстро, горячо воспримете мою идею и захотите завоевать этот новый титул, получив благодарность своей страны, я искренне убежден в возможности привлечь 2000 или 2500 жертвователей, которые, выплачивая по 40 или 50 лир ежегодно, обеспечат первоначальный фонд в 100 000 лир, который будет увеличиваться за счет доходов от больших концертов, на которых вы позволите исполнить свои неопубликованные произведения, а это составит хорошую основу для покрытия расходов, которые потребуются для возрождения и прогресса в искусстве.

Когда общество добьется определенных успехов, посмотрим, что произойдет. Я, как министр народного просвещения, имею четыре или пять консерваторий или музыкальных учебных учреждений с утвержденным бюджетом приблизительно в 400 000 лир. Он утвержден в парламенте, и вполне естественно,

должно существовать какое-то мнение, противоположное этому нелепому вмешательству государства в свободную эволюцию искусства; тогда будет нетрудно заставить государство умыть руки и уступить консерватории со всей их материальной базой и частью оплаты, зафиксированной в бюджете, новому обществу, которое тогда вполне сможет заменить государство в этом вопросе. Простите мне чрезмерную длинноту и запутанность письма. В наивысшей мере преданный вам *Эмилио Брольо».*

Россини, безусловно, был польщен знаком внимания со стороны правительства Италии, но он явно не понял, что главный смысл письма Брольо таился в последнем параграфе. Его ответ, точная дата которого не установлена, гласит: «Клянусь Богом, не по своему желанию я невольно задержался с ответом на столь дорогое мне письмо вашего превосходительства от 29 марта; вина лежит всецело на моем пошатнувшемся здоровье и постоянном желании написать это злосчастное письмо (используя, возможно, не слишком дипломатичную фразеологию) своей собственной рукой. И хотя я по-прежнему нахожусь в тисках ужасного нервного заболевания, совершенно лишающего меня сна и сил вот уже более пяти месяцев, я тем не менее, собрав все свое мужество, беру в руки перо, чтобы выразить вашему превосходительству свою сердечную благодарность за щедрые и благоприятные предложения, высказанные в письме Вашего превосходительства, имеющие своей целью не только прославить старого пезарца, но снова поднять на высоту искусство, которое живет в моем сердце и которое в течение веков являлось славой нашей Италии. Я с радостью и благодарностью принимаю президентство, о котором говорит ваше превосходительство, и хочу быть включенным в число прочих ежегодных членов, вносящих указанную сумму. Что же касается исполнения неопубликованных произведений, должен признаться, что имею только один концертный номер, это «Песнь титанов» для четырех басов, поющих в унисон под аккомпанемент большого оркестра. Это произведение (неопубликованное) было исполнено в Вене в концерте, который давался, чтобы собрать средства на памятник Моцарту. Я был рад предоставить его для такого благородного дела (с вокальными и оркестровыми партиями без – поймите это правильно – предоставления каких-либо копий). Я буду вдвойне счастлив предоставить его для такого важного дела, если ваше превосходительство сочтет возможным использовать его. Пусть теперешнее состояние Италии укрепит благородные мысли, с такой любовью исходящие из груди и сердца вашего превосходительства. В любом случае я буду возносить самые горячие молитвы за счастливый исход. Будьте снисходительны по

отношению к моей писанине; я всего лишь немощный человек, который пишет вам письмо и имеет честь назвать себя самым искренним почитателем вашего превосходительства.

P.S. Пожалуй, вам следует знать, что в Милане собираются открыть так называемый экспериментальный театр для молодых композиторов; маэстро [Лауро] Росси, директор консерватории, один из тех, кто этому содействует».

Россини не заметил или, по крайней мере, никак не прокомментировал содержавшуюся в письме Брольо мысль о том, что государство должно в значительной мере прекратить финансовую поддержку консерваторий и других музыкальных учебных заведений. Но когда письмо Брольо было опубликовано в Италии, пресса восстала против него не только за то, что он пытался со временем ликвидировать великие музыкальные школы, но и за оскорбления, нанесенные им многим оперным композиторам, как живым, так и мертвым. Письма Верди показывают, что он был чрезвычайно возбужден. Он написал Брольо, который только что прислал ему свидетельство о назначении его командором ордена короны Италии: «Этот орден был учрежден для того, чтобы оказать почести тем, кто приносит пользу Италии – в военном деле или в литературе, в науках или искусстве. В письме вашего превосходительства к Россини, хотя вы и несведущи в музыке (как вы сами говорите), утверждается, будто в Италии уже сорок лет не создавалось опер. Тогда зачем мне прислали эту награду? Адрес, безусловно, указан по ошибке, и я возвращаю ее». Объясняя графу Оппрандино Арривабене возврат награды, Верди пишет: «Намеренно или ненамеренно, письмо министра является оскорблением итальянского искусства. Я отослал крест не только из-за себя, но из уважения к памяти тех двоих [Беллини и Доницетти], кого уже нет в живых и кто наполнил мир своими мелодиями».

В начале лета 1868 года Верди написал из Генуи одному из братьев Эскюдье гневное письмо, содержащее мучительные, но туманные намеки. По поводу Россини он пишет: «Это второе оскорбление, которое он нанес мне, третье будет, когда мы встретимся в долине Иосафата. Помните во время судебного процесса по поводу «Трубадура» [9] обращенное ко мне письмо, которое зачитал в суде мой противник, Торрибио? А теперь он принимает роль президента в проекте, который оскорбляет его страну и память его бывших друзей [Беллини и Доницетти], которые не могут сами защититься, но заслуживают всевозможного уважения».

Бойто, возмущенный оскорблением, которое Брольо нанес, среди прочих, Беллини, Доницетти, Верди и ему самому

(«мефистофельская самонадеянность» и «музыкальные мастодонты»), предпринял атаку на министра и его предложения, опубликовав в «Пунголо» 2 мая 1868 года «Письмо в четырех параграфах (его превосходительству министру народного образования)». Блистательно пародируя псевдомандзониевский высокопарный бюрократический язык письма Брольо, обращенного к Россини, Бойто начал атаку с сатирического параграфа, вторящего началу того письма: «Ваше превосходительство, естественно, не помнит, но я имел однажды честь и удовольствие быть представленными вам и вести с вами переговоры (как говорят наши тосканские маэстро). Это было осенью 66-го на Монте-Бисбино во время путешествия с ослами.

Я говорю все это, чтобы уменьшить удивление, которое ваше превосходительство будет испытывать, читая это мое письмо, и т. д., и т. д.». Затем после очень подробного, колкого и забавного описания этого воображаемого путешествия «с ослами» Бойто заметил, что Брольо дошел только до Прута и занял должность министра только для того, чтобы остановиться у «Семирамиды». Он продолжает:

«Будьте любезны, продвиньтесь вперед, не кричите так громко, призывая назад, все мы продвинулись вперед, и вы выбирайтесь оттуда. Давайте! Есть такое слово, которое заставляет мир двигаться вперед, и это слово: *«Arrí!»*[123]. Припомните, что вы тоже кричали его в тот день на Бисбино, когда ехали на спине осла; бедное животное, услышав *arrí,* рысью бросалось вперед. Во Флоренции ваше превосходительство, должно быть, часто слышало, как тосканцы говорят: *«Il bísogníno fa trottar la vecchía»* [«Зов природы заставляет старушку бежать рысью»].

А с 1300 они стали говорить: *«Bísogno fa trottar la vecchía»* [«Необходимость заставляет двигаться»]. Но единственная необходимость, которую испытывает ваше превосходительство, – это стоять неподвижно.

«Семирамида» – великая вещь, но есть еще более великая – «Вильгельм Телль», а ваше превосходительство еще не поднялось до его уровня; являясь приверженцем Россини, вы, сами того не сознавая, поместили его в категорию «музыкальных мастодонтов, ставших бедственной привычкой публики». Ради бога, *sor mínístro*[124], будьте осторожны, когда пишете письма, не позволяйте, чтобы у вас вырывались фразы, которые могут не понравиться людям, которые будут их читать.

Вы должны знать, что Россини величайший шутник, который когда-либо существовал, что доказывает ответ, полученный вашим превосходительством; этот ответ, помимо того, что Вам

пришлось его долго ждать, весь пронизан иронией. ваше превосходительство, желая изобразить себя в большей степени оперным критиком, чем министром, забрел охотиться в чащу непонимания.

Вчера вы стали жертвой россиниевского бурлеска, сегодня получили резкий отпор со стороны Верди, отказавшегося принять орден короны Италии».

Выше в «Письме в четырех параграфах» Бойто написал: «Боже меня сохрани от того, чтобы принизить величественную фигуру Россини, но даже ради него непозволительно принижать историю итальянской оперы.

«Что мы имели после Россини?» – вопрошает ваше превосходительство. Ничего. С 29-го до наших дней ничего не было сделано, кроме вздора! Шуты и фигляры!

В 31-м, например, появилась «Норма», вздор, заставивший Россини сказать: «Я больше не буду писать». И он сдержал свое слово.

Затем, в 35-м, «Пуритане» – еще больший вздор! А в 40-м – «Дон Себастьяно».

В 51-м «Риголетто», в 53-м «Трубадур» и весь пленительный, великолепный плодотворный театр Верди! Раз уж Вы были настолько любезны, что назвали имя Мейербера, почему же Вы не упомянули Галеви, Гуно, Вебера, Ваг... (не пугайтесь). Ваше превосходительство может видеть, что есть выбор на любой вкус. Но Ваше превосходительство называет эту историю бесплодной».

Тем временем Россини понял, какую большую ошибку он совершил, согласившись из патриотизма, смешанного с иронической покорностью, на просьбу Брольо. Когда Лауро Росси написал ему взволнованное письмо по этому поводу, Россини ответил ему письмом от 21 июня, которое Росси тотчас же предоставил миланской газете. Поздравив Росси с состоянием дел в Миланской консерватории, Россини продолжает:

«Будучи сам питомцем общедоступного музыкального учебного заведения (лицея «Комунале» в Болонье), я с удовольствием говорю, что всегда был другом и защитником консерваторий, которые не стоит рассматривать как колыбель гениев, только Богу дано наделять этим даром смертных (изредка), а скорее как благоприятное поле для соревнования, как благотворную артистическую испытательную площадку, преимуществами которой пользуются часовни, театры, оркестры, колледжи и т. д. и т. д.

Меня огорчило, когда я прочитал в некоторых достойных уважения газетах о намерении министра Брольо закрыть консерватории! Еще более непостижимо для меня то, что

подобное намерение может проистекать из опубликованного (злополучного) министерского письма, адресованного мне. Клянусь честью, дорогой маэстро, что в переписке с вышеупомянутым министром (переписке, не утратившей своей важности) нет ни малейшего намека на что-либо подобное. Неужели я был когда-либо способен стать тайным соучастником подобных бедствий??? Успокойтесь, я обещаю вам (если будут предприняты подобные попытки) стать самым горячим защитником консерваторий, в которых, я питаю надежду, не пустят корни новые философские принципы, стремящиеся превратить музыкальное искусство в литературное, в подражательное, в философскую мелопею, напоминающую речитатив, то свободный, то ритмичный под различный аккомпанемент тремоло, и тому подобное...

Да не забудем мы, итальянцы, что музыкальное искусство идеально и выразительно; необходимо сделать так, чтобы просвещенная публика и великолепный штат исполнителей помнили, что наслаждение должно стать основой и целью этого искусства.

Простая мелодия, ясный ритм.

При отсутствии этих *accidenti*[125] (римский стиль [имеются в виду непредвиденные обстоятельства]), поверьте мне, дорогой маэстро, что все эти псевдофилософы (которых вы упоминаете в своем письме ко мне, которое я высоко ценю) являются всего лишь приверженцами и защитниками тех несчастных композиторов, которые лишены идей и воображения!!!

*Laus Deo* – боюсь, что возложил на вас слишком тяжкое бремя читать мое длинное письмо. Простите меня. Рассчитывайте на мое сочувствие и верьте, что я являюсь вашим почитателем и слугой. *Дж. Россини».*

Россини сделал примечания к своему первому непродуманному ответу Брольо: 31 мая он отправил в Рим письмо, где обошел спорный вопрос по поводу музыкальных школ, но настаивал на создании экспериментального театра, который, по его мнению, должен был «напоминать старый существовавший в Венеции театр «Сан-Моизе». Там исполнялись исключительно маленькие оперы (написанные знаменитыми композиторами) в одном акте, называвшиеся фарсами. Этот театр к тому же служил для дебютов молодых композиторов, как это было для Майера, Дженерали, Павези, Фаринелли, Кочча и т. д. и для меня самого, где я в 1810 году дебютировал фарсом, озаглавленным «Брачный вексель» (получив поощрение в 100 франков!!). Расходы импресарио были минимальными, так как, помимо хорошего состава певцов (без хористов), издержки на все

предприятие в целом были в основном сведены к расходам на одну декорацию для каждого фарса, чрезвычайно скромную мизансцену и затратам; на несколько дней репетиций. Из всего этого видно, что начинающий маэстро может лучше проявить свое природное воображение (если небеса его им наградили!!) и свою технику (если он овладел ею!), когда дебютирует фарсом, а не четырех– или пятиактной оперой.

Подобный фарс, состоящий, поймите это, из интродукции, дуэтов, арий, концертного номера, финала и симфонии, более чем достаточен для дебютанта. Однако хорошо, если так называемое либретто будет написано опытным театральным поэтом, который сможет предоставить робкому начинающему музыканту все возможные средства, которые помогут ему в полной мере проявить все те театральные, мелодические, гармонические качества, которыми он обладает...».

Полемика между Россини и Брольо закончилась смертью композитора, а деятельности Брольо положило конец падение правительства, в котором он служил. К сожалению, ничего не получилось из планируемого маэстро Лауро Росси экспериментального театра в Милане, если только не рассматривать как его отдаленное эхо открытие 26 декабря 1955 года небольшого зрительного зала, известного как «Пиккола Скала».

28 мая, за три дня до того, как он написал свое второе письмо министру Брольо, Россини, пребывая в юмористическом настроении, сочинил свое последнее сохранившееся письмо Микеле Коста:

«Друг, сын и самый любимый коллега, твоя известность и моя – настоящее бедствие! Каждый хочет познакомиться с нами и заручиться нашей дружбой и покровительством! Мы должны подчинять свои потребности неизбежности. Да ну же!! Этот мой злосчастный автограф будет тебе вручен нашим русским коллегой синьором Лазаревым (который, может, тебе уже известен); это мой старый знакомый. Он безмерно предан музыке и немного страдает водобоязнью. Он жаждет познакомиться с великим Коста, вот почему я утруждаю вас необходимостью читать мою писанину! Он хочет увидеть и (подумать только!) отца Дивы [Аделины] Патти, Quondam[126] маркизы – Мужество.

Не забудьте любящего вас Россини» [10] .

Вполне возможно, что именно в 1868 году Виктор Эммануил II провозгласил Россини Великим рыцарем ордена короны Италии, и в ответ на это Россини написал «La Corona d'Italia», фанфару для военного оркестра, присланную Брольо с просьбой «преподнести ее Его Величеству Виктору Эммануилу II от

благодарного Россини». В письме от 10 сентября 1868 года, сопровождавшем пакет к Брольо, он говорит: «Инструментируя это небольшое музыкальное произведение, которое будет исполняться стоя, я решил воспользоваться не только старыми инструментами итальянских оркестров, но также превосходными новыми, изобретением которых мы обязаны Саксу, их знаменитому творцу. Не могу себе представить, что руководители итальянских военных оркестров не используют эти инструменты (как это делается повсеместно). Если по какой-либо причине это *единственное преимущество наших дней* не используется ими (что доставит мне огромное огорчение), умоляю ваше превосходительство поручить мою партитуру хорошему композитору, автору военной музыки (каковые часто встречаются среди руководителей военных оркестров), так чтобы он смог приспособить ее к стандартным инструментам, по возможности сохранив мелодические и гармонические эффекты оригинальной партитуры. Необходимо проследить, чтобы не делались копии, и запретить воспроизведение для других инструментов из уважения к авторским правам!!»

Брольо, явно намереваясь тотчас же исполнить «Корону Италии», заказал необходимые саксофоны в Париже. Однако вскоре он лишился поста. Это последнее инструментальное произведение Россини было исполнено только через десять лет после смерти композитора. 25 ноября 1878 года ее исполнили на площади около палаццо Квиринале в Риме в честь благополучного возвращения из Неаполя Умберто I и королевы Маргериты, где на них было совершено покушение. Триста музыкантов из двух муниципальных оркестров плюс оркестр римского пожарного департамента и оркестры четырех армейских полков, а также тридцать барабанщиков исполнили ее ко всеобщему удовлетворению. По всей вероятности, это было последнее законченное произведение Россини.

# Глава 20
# 1868

Через шестнадцать дней после того, как Россини датировал письмо, сопровождавшее партитуру «Короны Италии» министру Брольо, на вилле в Пасси состоялся последний субботний вечер. Он так описывается в «Менестреле»: «Субботний вечер [26 сентября] у Россини может рассматриваться как один из самых блестящих вечеров сезона...» Затем пришло время для Россини и Олимпии возвращаться назад на Шоссе-д'Антен на осень и зиму. Однако в октябре «бронхиальный катар», от которого Россини обычно страдал осенью и зимой, вернулся с небывалой силой. Они с Олимпией вынуждены были остаться в Пасси, так как он вскоре слишком ослабел и не мог осуществить даже короткое путешествие в Париж. Когда вернулся его личный врач доктор Вио Бонато, видевший его в последний раз 15 сентября в довольно хорошем состоянии, он нашел своего пациента чрезвычайно нервным и пребывающим в подавленном настроении. То, что считалось фистулой на прямой кишке, по всей вероятности, было раком, чрезвычайно быстро развивавшимся. Возникла необходимость в операции. Но прикованный к постели Россини, погрузившийся в почти полное молчание, лежавший в основном с закрытыми глазами и говоривший только тогда, когда ему было что-то необходимо, был не в состоянии перенести операцию.

Расстроенная Олимпия получала моральную поддержку и предложения помощи со стороны многих друзей и почитателей Россини. Воспаление легких удалось вылечить, и доктор Огюст Нелатон (приглашенный по просьбе Россини) решил произвести операцию 3 ноября [1] . Нелатон понимал, что из-за плохого состояния сердца пациента нельзя будет долго держать под хлороформом, поэтому действовал насколько возможно быстро и сделал операцию за пять минут. Он обнаружил распространяющуюся раковую опухоль, удалил как можно большую часть больной ткани, остановил кровотечение, и пациента возвратили в постель. В течение двух дней Олимпия перевязывала рану мужа – он никому больше не позволял прикасаться к себе. 5 ноября доктор Нелатон, встревоженный внешним видом одного края раны, решился на вторую операцию. В последующие три дня рана, казалось, нормально заживала, и это заставило Нелатона сказать: «Думаю, мы его спасем!» С этого времени Россини, который сначала неохотно подчинялся

распоряжениям Нелатона, теперь с готовностью следовал предписанному лечению.

Каждое утро из парижского госпиталя приходили четыре врача-интерна, чтобы перенести тяжелого Россини на вторую кровать и поменять постельное белье. Каждый из них брался за один конец простыни и чрезвычайно бережно поднимал его. Во время их первых визитов они вселяли ужас в умирающего. Но вскоре он стал откликаться на их приход словами: «А вот и молодые люди! Что за превосходные образцы мужчин! Давайте, сынки! Мужества!» Мишотт сообщил Радичотти, что эти слова часто были единственными, которые Россини произносил за целый день. Вскоре он стал беспрестанно испытывать боль. С его губ срывались стоны, ужасно беспокоя Олимпию и посетителей, пришедших в его комнату.

Когда врач спросил: «Ну, дорогой маэстро, как вы себя чувствуете сегодня утром?» – он ответил: «Откройте окно и выбросьте меня в сад, тогда мне будет хорошо, я больше не буду страдать». Мишотт сообщает, что однажды, обезумев от боли, Россини закричал: «О супруга Смерть, супруга Смерть, приди ко мне!» Его непрестанно сжигала жажда, и он постоянно просил льда, который врачи распорядились давать ему как можно реже. Когда он не выкрикивал: «Я горю! Льда! Льда!» – то выпрашивал лед у тех, кто находился поблизости, называя их ласковыми именами. Когда кто-то склонялся над ним, чтобы вложить кусочек льда ему в рот, он нежно гладил голову благодетеля.

Новости о болезни Россини распространились не только по Парижу, но и по всему миру. Приходили кипы писем и телеграмм. Завели специальную книгу для гостей, где расписывались посетители, которых не могли допустить к пациенту. Каждый день приезжал посыльный от императорского двора, чтобы получить сведения о состоянии здоровья Россини. Атташе итальянского дипломатического представительства часто посылал сообщения в Рим. Однажды старый друг Россини, папский нунций монсеньор Киджи, приехал в Пасси, намереваясь произвести последнее причастие. Олимпия неохотно позволила ему приблизиться к Россини. Но когда Киджи произнес: «Дорогой маэстро, каждый человек, каким бы великим он ни был, должен когда-то подумать о смерти» – Россини позвал Олимпию и сказал: «Олимпия, проводи монсеньора».

После этого Олимпия несколько раз тщетно пыталась убедить Россини причаститься. Наконец доктор Барт взял на себя попытку убедить Россини. «Дорогой маэстро, вижу, вы возбуждены больше обычного. Моих лекарств, насколько мне известно, недостаточно, чтобы принести вам необходимое спокойствие, поэтому я хочу

привести к вам аббата Галле из Сен-Роша. Вы знаете его, он мой друг и очень мягкий и симпатичный человек». Немного поколебавшись, Россини согласился принять аббата. Когда священнослужитель вошел в спальню и заговорил, Россини сказал: «У вас прекрасный голос, месье аббат». Галле задал положенные по ритуалу вопросы, и в числе прочих – всегда ли он верил в Бога.

«Смог бы ли я написать «Стабат» и Мессу, если бы у меня не было веры? – ответил вопросом на вопрос Россини. – Теперь я готов. Давайте начнем!» И он начал свою исповедь.

Галле позже так это описал:

«Закончив исповедь, маэстро сказал мне: «Продолжайте говорить, я не устал. Ваш голос так хорошо на меня действует. Спасибо! Вы освободили меня от тяжкого бремени. Вы скоро вернетесь, не правда ли?» И он поцеловал мне руку, как это принято в Италии.

Мадам Олимпия, услышав, что я прощаюсь, вернулась в комнату.

«Входи, мой бедный друг, – сказал ей муж. – Я так благодарен тебе». И они, плача, обнялись.

«Я тоже хочу исповедаться, – сказала она, – и сейчас же».

«Господин аббат, – с теплотой в голосе произнес маэстро, – эти итальянские священники нас потеряли...»

«О маэстро, ваш дух слишком велик, и вы жили в слишком возвышенной среде, чтобы ваши убеждения зависели от поведения людей...»

«Мне пришлось видеть итальянских священников слишком близко. Если бы мне довелось общаться только с французскими священниками, я стал бы настоящим христианином».

Опасаясь слишком утомить пациента, так как он не переставая говорил, я ушел или скорее высвободился из его руки, все еще сжимавшей мою, и пообещал вернуться на следующий день и приходить в последующие дни. Однако у меня было предчувствие, что их будет немного: рожистое воспаление распространилось повсюду; его тело превратилось в одну сплошную рану, и он ужасно страдал.

Преданные друзья, присутствовавшие у его смертного ложа, часто слышали, как он молился: *«O crux, ave... Inflammatus... Pie Jesus... Paradisi gloria».* Глубокой ночью он взывал к Деве Марии в стиле итальянцев: «Где ты пропадаешь, Дева Мария? Я терплю адские муки и призываю тебя с вечера!.. Ты слышишь меня?.. Если ты захочешь, то сможешь... Это зависит от тебя... Поспеши, покончим с этим сейчас!»

Когда аббат Галле вернулся на следующий вечер, чтобы

осуществить последнее помазание, в комнате присутствовали Альбони, Тамбурини и только что приехавшая из Лондона Аделина Патти. «После последнего благословения и нескольких слов, обращенных мною скорее к остальным присутствующим, чем к умирающему, – пишет Галле, – чрезвычайно растроганный Тамбурини взял меня за руку и произнес: «Господин аббат, вы вписали прекрасную страницу в свою историю».

«Она особенно прекрасна и ценна для бедного больного», – сказал я ему.

«Бедный маэстро!» – воскликнула мадам Альбони.

«И к несчастью, его последняя [страница]!..» – И Патти, рыдая, упала на софу.

Рыдания раздавались со всех сторон комнаты – можно было подумать, будто безутешная семья собралась у смертного ложа лучшего из родителей».

Была пятница, 13 ноября. Впавший в состояние, близкое к коме, Россини бредил, его лихорадило, слышно было, как он тихо бормотал: *«Santa Maria!.. Sant'Anna!..*[127]*»* Последнее было именем его матери. Около десяти часов вечера, лежа с широко открытыми усталыми глазами, Россини произнес: «Олимпия». В четверть двенадцатого доктор д'Анкона сказал Олимпии: «Мадам, Россини больше не испытывает страданий». Олимпия бросилась на тело мужа, восклицая: «Россини, я всегда буду достойна тебя!» Ее с трудом смогли оттащить.

Пока Россини лежал, умирая, поистине россиниевское событие произошло в Болонье. Незадолго до этого, 2 августа, двадцатишестилетний дирижер и композитор, по имени Костантино Даль'Арджине, написал Россини и сообщил, что создал новую музыку к либретто Стербини «Севильский цирюльник», и просил у Россини позволения посвятить свою оперу ему. Отвечая 8 августа из Пасси, Россини написал: «Спешу сообщить вам, что получил ваше письмо от 2-го числа текущего месяца, которое я высоко ценю. Ваше имя было мне уже известно, поскольку некоторое время назад до меня дошли слухи о блестящем успехе, который имела ваша опера «Два медведя», и мне было приятно, что вы (дерзкий молодой человек, по вашим же словам!) относитесь ко мне с уважением и намерены посвятить мне оперу, которую сейчас заканчиваете. Я только считаю слово «дерзкий» чрезмерно сильным в вашем очень вежливом письме. Я, безусловно, не считал себя дерзким, когда положил на музыку (за двенадцать дней) после падре Паизиелло очаровательную комедию Бомарше. Почему же должны быть дерзким вы, пытаясь полвека спустя при наличии новых стилей положить «Цирюльника» на музыку?

Не так давно опера Паизиелло была исполнена в парижском театре; жемчужина безыскусных мелодий и театральности, она завоевала заслуженный успех. Много полемики, много споров поднялось и всегда существовало между старыми и новыми любителями музыки. Советую вам принять на вооружение пословицу, гласящую, что «среди двух ссорящихся третий радуется». Хотя, можете не сомневаться, я не имею желания, чтобы третий победил.

Пусть ваш новый «Цирюльник» присоединится к «Двум медведям» как большой медведь, так чтобы они сформировали музыкальный триумвират и обеспечили вам как своему создателю вечную славу. Эти теплые, добрые пожелания приносит вам пезарский старец по имени Россини.

P.S. Подтверждая все вышесказанное, я буду счастлив принять посвящение Вашего нового произведения. Пожалуйста, заранее примите мою самую сердечную благодарность» .

Когда 20 февраля 1816 года в Риме состоялось первое исполнение оперы Россини по Бомарше, Паизиелло оставалось жить менее четырех месяцев. Пятьдесят два года спустя Россини осталось только два дня жизни, когда 11 ноября 1868 года «Севильского цирюльника» Даль'Арджине исполнили в первый раз в театре «Комунале» в Болонье. Эта опера, так же как и опера Россини, вызвала бурю полемики; Даль’Арджине, так же как Россини, обвинили в оскорблении предшественника; но, в отличие от оперы Россини, произведение Даль’Арджине быстро оказалось преданным забвению. «Цирюльника» Паизиелло исполняют иногда, Россини – всегда, Даль’Арджине – никогда.

# Эпилог

В субботу утром 14 ноября 1868 года Гюстав Доре сделал два наброска с Россини на смертном ложе. Сделанная на основе одного из них гравюра показывает Россини в парике, с головой, глубоко погрузившейся в мягкий валик, с распятием на груди. Его чрезвычайно спокойное лицо сильно напоминает известные портреты Данте, но отражает подобие улыбки. Два дня спустя тело было набальзамировано, с помощью доктора Д'Анкона, Фалькони, изобретателем жидкости, про которую он заявлял, будто она, введенная в кровеносные сосуды, навсегда предотвратит разложение. Затем тело положили в двойной гроб из ценной древесины с золотой дощечкой с надписью:

«GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI
NÉ À PESARO LE 29 FÉVRIER 1792
MORT À PASSY LE 13 NOVEMBRE 1868»[128]

Вечером 16 ноября гроб поместили во временную могилу в Мадлен, где пять дней спустя должна была состояться погребальная церемония. Но Мадлен могла вместить только три тысячи человек, а с просьбой о приглашении обратилось пять тысяч. Тогда похороны перенесли в церковь Троицы и назначили на субботний полдень, 21 ноября, к этому времени должна была прибыть делегация из Пезаро. Музыкальная сторона церемонии была возложена на комитет, который возглавил восьмидесятишестилетний Обер. Огромным хором дирижировал Жюль Коэн; в него должны были войти самые знаменитые певцы Парижа. В пятницу вечером, 20 ноября, гроб был перенесен из Мадлен в церковь Троицы и установлен на катафалке, где две монахини молились над ним всю ночь.

В своем завещании Россини указал, чтобы его похороны были скромными и стоили не более 2000 франков. Но в полдень 21 ноября более четырех тысяч человек набилось в церковь Троицы. Оркестра не было – но были сотни певцов, многие из них – звезды «Опера», «Опера-комик» и театра «Итальен», к ним присоединились почти все студенты консерватории. Поэт-либреттист Акилле де Лозьере написал: «Сначала были исполнены на органе инструментальные фразы из сцены тьмы из «Моисея»... «Introibo» было позаимствовано из «Messa dei morti» Йомелли и прозвучало в исполнении всего состава хор. Россини восхищался этим произведением и его автором. За «Introibo» следовал «Dies irae». Слова для этого потрясающего и сурового гимна были приспособлены к «Mater dolorosa» из «Стабат» и исполнены четырьмя исполнителями: [Кристиной] Нильсон,

[Розиной] Блох, Тамбурини и Николини в сопровождении хора.

Дуэт из «Стабат»: «Quis est homo qui non fleret» исполнили (впервые) Альбони и Патти. К «Quid sum miser» из мессы для умерших адаптировали музыку из другой строфы из «Стабат» (Pro peccatis suae gentis), исполненную баритоном Фором; за которой последовала «Lacrymosa» из «Реквиема». Затем Нильсон исполнила «Приношение даров» – «Vidit suum dulcem natum» из «Стабат» Перголези... Следующее Вознесение. Требовалась полнозвучная и величественная песня. Ее предоставила финальная строфа «Стабат»: «Quando corpus morietur», исполненная четырьмя солистами: [Габриелле] Краус, [Элеонорой] Гросси, Николини и Аньези. Что касается «Agnus», была выбрана несравненная молитва из «Моисея»... И месса закончилась.

Оставалась еще молитва о полном отпущении грехов. Пока священник произносил слова у катафалка, духовые инструменты Сакса исполнили похоронный марш Бетховена, аранжированный Жеваром. Можно было подумать, будто вы слышите семикратно усиленные звуки труб ангелов в день Страшного суда...

Небо казалось завешанным траурными драпировками. Париж никогда не выглядел таким унылым, таким печальным, таким холодным. Вышедшему в два часа из церкви кортежу предшествовали два выстроенных в ряд батальона и оркестры двух легионов Национальной гвардии, исполнявших похоронный марш из «Сороки-воровки», молитву из «Моисея» и фрагменты из «Стабат».

Ленты похоронной повозки несли по очереди граф Нигра, итальянский посол, Камиль Дусе, барон Тейлор, князь Понятовский, Обер, Амбруаз Тома, Перрен, Сен-Жорж, депутат Д'Анкона, итальянский консул Черутти и т. д.

Вся улица Трините до кладбища Пер-Лашез была заполнена народом; несмотря на холодный северный ветер, люди стояли у окон, и огромная толпа следовала за останками оплакиваемого композитора. Французский институт, консерватория, дипломатический корпус, пресса, различные виды искусств, сцена – все было представлено. На кладбище было произнесено множество речей: Дусе от имени академии, Тома – от института, Д'Анкона – от Италии, Перрен – от театра, Сен-Жорж – от композиторов, барон Тейлор – от художников, Пуген – от профессоров, Элвар – от консерватории. Затем толпа стала редеть и медленно печально рассеялась. Россини остался в одиночестве на церковном кладбище; он покоился неподалеку от Керубини, Герольда, Буальдье, Шопена и, главное, от своего любимого Беллини, который был для Россини все равно что Рафаэль для

Микеланджело» [1] .

Спектакли Россини должны были состояться этим вечером в театрах «Итальен», «Лирик» и «Опера». В «Итальен» Краус, Гросси, Николини и Аньези исполнили «Стабат матер» в сопровождении хора, в котором многие знаменитые певцы заняли место рядом с увенчанным венком бюстом Россини. В перерыве между частями траурные венки были положены вокруг бюста и в исполнении Краус прозвучал «Requiem eternam», переделанный из песни гондольера из «Отелло». В театре «Лирик» «Севильский цирюльник» был дополнен другой музыкой Россини и поэтической декламацией. В «Опера» был объявлен «Вильгельм Телль», но его пришлось отложить до следующей субботы из-за болезни нескольких певцов.

Однако 28 ноября «Телля» исполнили в «Опера». Статуя Россини работы Эте в вестибюле театра и большой медальон, выполненный Шевалье и висевший в фойе, были увенчаны мемориальными венками; бюст Россини работы Дантана стоял в ложе у сцены. Во втором антракте певцы возложили венки на бюст и исполнили финал оперы («Твой голос навсегда умолк... Вселенная повторит твои песни, и начнется бессмертие!»). Депутация из Пезаро смотрела и слушала из ложи мадам Россини.

Подобные церемонии проходили повсюду во Франции, в Лондоне, в Лейпциге и по всей Италии. 14 декабря торжественный ритуал состоялся в итальянском национальном пантеоне, в церкви Санта-Кроче во Флоренции. На нем присутствовали министры, сенаторы, депутаты, члены дипломатического корпуса, государственные советники, синдик Флоренции и все местные гражданские и военные сановники. В исполнении «Реквиема» Моцарта принимали участие самые известные музыканты, находившиеся тогда во Флоренции, включая Теодуло Мабеллини, князя Карло Понятовского, тенора Наполеоне Мориани и скрипачей Антонио Бацини и Камилло Сивори, последний во время вознесения даров исполнил молитву из «Моисея в Египте» [2] .

17 ноября 1868 года, через четыре дня после смерти Россини, Джузеппе Верди написал из своего поместья в Сан-Агата, обращаясь к Тито Рикорди:

«Мой дражайший Рикорди, чтобы почтить память Россини, мне хотелось бы, чтобы выдающиеся итальянские композиторы (во главе с Меркаданте, даже если он напишет всего лишь несколько тактов [3] ) написали мессу-реквием, которая будет исполнена в годовщину его смерти.

Мне хотелось бы, чтобы не только композиторы, но и

исполнители приняли участие, и не только своим трудом, но и внесли свой «обол», чтобы оплатить необходимые расходы.

Мне не хотелось бы, чтобы иностранцы или люди, не имеющие отношения к искусству, принимали участие. В подобном случае я тотчас же выйду из ассоциации.

Месса должна быть исполнена в Сан Петронио в Болонье, которая была настоящей музыкальной родиной Россини.

Эта месса не должна стать объектом любопытства или спекуляций; однажды исполнив, ее следует запечатать и поместить в архив музыкального лицея этого города, откуда никогда ее не забирать. Исключения можно сделать только для его юбилеев, которые будут праздновать потомки.

Если бы я пользовался благосклонностью святого отца, то попросил бы его, чтобы женщинам, по крайней мере на этот раз, позволили принять участие в исполнении этой музыки, но поскольку я таковой не пользуюсь, было бы целесообразно найти кого-то более подходящего для этой цели, чем я.

Следует организовать комиссию, состоящую из разумных людей, которая возглавила бы организацию этого исполнения, подобрала композиторов, распределила фрагменты и наблюдала за ходом работы.

В этой композиции, как бы ни были хороши ее отдельные части, будет, несомненно, отсутствовать музыкальное единство, но даже если она будет несовершенной с этой точки зрения, она тем не менее продемонстрирует, как велико наше благоговение перед этим человеком, потерю которого оплакивает весь мир.

Прощайте и верьте в мою искреннюю привязанность. *Дж. Верди».*

К маю 1869 года комиссия, созданная по предложению Верди, отобрала композиторов для создания тринадцати частей «Реквиема». Она определила, каким будет размер, форма, тональность и темп каждой части. Для исполнения намеревались воспользоваться оркестром и хором театра «Комунале» в Болонье, но его тогдашний импресарио Л. Скалаберни отказался от сотрудничества. Верди и комиссия стали тогда смотреть на план как обреченный на провал. В ноябре 1869 года, когда предполагалась премьера «Реквиема», комиссия объявила о невозможности его исполнения. Как Верди написал 17 июня 1878 года, причиной неудачи были не «ошибки композиторов, призванных написать музыку, но равнодушие или злая воля других».

Смерть Россини заставила Верди вступить в оживленную переписку не только на тему, касавшуюся предполагаемого «Реквиема». 18 ноября 1868 года он написал сенатору Джузеппе

Пироли: «Здесь хотят устроить торжественные погребальные церемонии, посвященные Россини, и это хорошо. Вчера вечером пезарская делегация отправилась в Париж с тем, чтобы присутствовать на похоронах и попросить вдову отдать тело усопшего. Мне кажется, что эта дама не слишком склонна уступать, говорят, что она не расположена к итальянцам. Россини думал о своем теле и написал в завещании, что его вдова может распорядиться им по своему усмотрению...»

Два дня спустя Верди снова пишет Пироли: «Проект министра, касающийся погребальных церемоний и памятника Россини [оба должны были состояться в Санта-Кроче] достойны всяческих похвал. Но нам не получить тела, если это зависит от мадам Россини. Французы вообще не любят итальянцев, но мадам Россини ненавидит их, как все французы, вместе взятые. Я написал Рикорди и послал ему проект композиции «Реквиема», который должны написать и исполнить только итальянские музыканты. Посмотрите и скажите мне, хорошо или плохо я сделал...»

Продолжая осыпать Олимпию своими насмешками, Верди пишет Пироли 12 декабря: «Я ошибся, когда в своем прошлом письме сказал Вам, что мадам Россини не отдаст тела своего мужа. Или наполовину ошибся, так как она надеется, что и ее поместят в этом храме [Санта-Кроче], в котором покоятся великие люди, имен которых я не смею упомянуть после того, как упомянул имя мадам Россини. Смогут ли позволить это наши министры?.. Скажите мне, что произошло с маршем, озаглавленным «Корона Италии». Говорят, это нечто жалкое; а еще говорят, что ларго «Место! раздайся народ...» транспонировано для оркестра. Он был способен на подобную шутку, но я не верю, что он так поступил...»

На следующий год городские власти Пезаро приняли блестящее решение провести памятные дни Россини (21-25 августа). Они отправили делегацию в Пасси, чтобы пригласить Олимпию. 30 июня она ответила, что не имеет сил, чтобы покинуть Пасси, и что ее следует заменить ее представителем. С членами делегации она прислала синдику Пезаро тысячу франков с тем, чтобы их роздали беднейшим родственникам ее покойного мужа. 21 августа «Реквием до-минор» Керубини был исполнен в церкви Святого Франциска, принимало участие сто певцов; 22 и 23 августа в театре Россини прозвучала «Стабат матер»; 25 августа в этом же театре состоялся вокально-инструментальный концерт музыки Россини. Болонья прислала в Пезаро свой знаменитый национальный оркестр под управлением Алессандро Антонелли; среди принявших участие артистов были друг Верди

Тереза Штольц, контральто Роза Вакколини, тенора Джузеппе Каппони и Лодовико Грациани, баритоны Франческо Грациани, Антонио Котоньи, Давиде Скуарча и Франческо Анджели и бас Луиджи Векки. Анджело Мариани дирижировал оркестром, в котором играли многие выдающиеся инструменталисты Италии.

Олимпия Россини, перенесшая много страданий во время Парижской коммуны в 1870 году, прожила до 22 марта 1878 года и умерла в возрасте почти восьмидесяти одного года после длившейся шесть месяцев болезни. После этого вступили в силу статьи завещания Россини. В Пезаро был учрежден Музыкальный лицей в бывшем монастыре деи Филиппини, его первым директором стал Карло Педротти. Официальное открытие состоялось 5 ноября 1882 года [4] . Впоследствии в число его директоров входили Артуро Вамбьянки, Пьетро Масканьи и Амилькаре Дзанелла. Среди его учеников, ставших профессиональными музыкантами, были певцы Челестина Бонинсенья, Алессандро Бончи и Умберто Макнец; скрипачка Джоконда Де Вито и композиторы Франческо Балилла Прателла и Рикардо Дзандонаи.

Предусмотренные завещанием премии Россини были объявлены в конце июня 1878 года (премия за текст была вручена 31 декабря). Музыкальный конкурс должен был открыться 1 января 1879 года, каждый участник получал копию получившего премию текста, чтобы положить его на музыку. Премия представляла собой 3000 франков (около 1700 долларов). Первыми победителями стали Поль Коллен за свою «Дочь Иаира» и виконтесса де Грандваль, положившая ее на музыку. В жюри входили Амбруаз Тома, Наполеон Анри Ребе, Эрнест Рейе и Жюль Массне.

Выполняя желание Россини, Олимпия завещала организации, занимающейся вопросами благосостояния города Парижа, около 200 000 франков – сумму, которая увеличилась за счет процентов в следующие пять лет и оказалась достаточной, чтобы построить Maison de Retraite Rossini, дом для инвалидов и престарелых оперных артистов. Было выбрано место в Отее, неподалеку от Булонского леса. Работы начались в 1883 году, дом был готов принять постояльцев в январе 1889 года; тогда двадцать шесть исполнителей поселили в новое здание на рю Мирабо, на углу парка Сен-Перрен.

Олимпия страстно желала, и это вполне понятно, что будет похоронена рядом с Россини на Пер-Лашез. Сначала она отвергла просьбы Флоренции и Пезаро предоставить им тело мужа. Наконец, она согласилась перевезти останки Россини во Флоренцию при условии, что ее похоронят рядом с ним в Санта-

Кроче, что привело в ярость Верди [5] . Итальянские власти, естественно, не могли принять подобного условия, и переговоры на несколько лет приостановились. После длительных раздумий Олимпия, наконец, согласилась на просьбу Флоренции и написала в своем завещании: «Хочу, чтобы мое тело покоилось вечно на Cimetiere de l'Est [Пер-Лашез], в могиле, где в настоящее время находятся останки моего почитаемого мужа. После того, как их перевезут во Флоренцию, я останусь одна. Я смиренно приношу эту жертву, я и так оказалась достаточно прославлена именем, которое ношу. Моя вера, мои религиозные чувства дают мне надежду на воссоединение за пределами земли».

Через три месяца после смерти Олимпии, последовавшей в 1878 году во Флоренции, был создан комитет по организации торжественной церемонии переноса останков Россини. Правительство обещало оплатить расходы по транспортировке гроба Россини из Парижа во Флоренцию. Но затем министерство пало, и только 4 декабря 1886 года новый министр народного просвещения Филиппо Мариотти внес предложение в парламент, чтобы выполнить прежнее обещание правительства; единогласно принятое предложение 26 декабря стало законом. Академия Королевского института музыки во Флоренции (теперь Консерватория Луиджи Керубини) учредила комитет, возглавленный маркизом Филиппо Торриджани для организации церемонии. Он согласовал с Римом вопрос о том, что 3 мая 1887 года состоится погребение Россини в Санта-Кроче.

В сопровождении Торриджани, Бойто и других участников официального эскорта останки Россини были доставлены на железнодорожную станцию Санта-Мария-Новелла во Флоренции 2 мая 1887 года. В час дня на следующий день гроб был установлен на огромный триумфальный катафалк, и его повезли по улицам в сопровождении представителей короля, правительства, области, городов Пезаро и Флоренции и военных оркестров Тосканы. Когда его внесли в Санта-Кроче, хор из 500 голосов [6] под управлением Сболчи дважды исполнил («С высот своих небесных») из «Моисея в Египте».

4 мая в два часа дня в Салоне-дель-Чинквеченто в палаццо Веккьо исполнили «Стабат матер» Россини. Ее исполнение подготовил старый друг Россини Теодуло Мабеллини, дирижировал Сболчи; солировали Мари Луиза Дюран, Барбара Маркизио, Джованни Сани и Романо Наннетти. После «Стабат» оркестр исполнил увертюру к «Вильгельму Теллю». Музыкальный мемориал продолжил *gran concerto*[129] в театре «Пальяно» вечером 9 мая.

Хотя 29 февраля 1892 года столетие со дня рождения

Россини было отмечено должным образом во Флоренции, горожане, любившие музыку, ощущали неловкость от того, что на могиле Россини в Санта-Кроче все еще не было подходящего памятника. На первом открытом конкурсе, состоявшемся в 1897 году, комиссия не сочла ни один проект приемлемым. Второй конкурс состоялся в 1898 году, и новая комиссия, включавшая и брата Арриго Бойто, Камилло, решила, что рисунок, представленный скульптором Джузеппе Кассиоли, можно изменить и использовать. Второй проект Кассиоли был одобрен. Получившийся в результате монумент был открыт 23 июня 1902 года. Поставленный на фоне северной стены Санта-Кроче, он содержит надпись: «ДЖОАКИНО РОССИНИ». У его основания три датированных картуша гласят: «Пезаро», «Флоренция», «Париж», таким образом официально отрицая справедливые притязания Болоньи на то, что она внесла свою значительную лепту в длительную славу Россини.

# Примечания

# Глава 1

1 Позже семья Россини занимала все четыре комнаты, которые теперь демонстрируются.

2 Это, возможно, и точное, но небеспристрастное описание Россини несправедливо по отношению к Принетти, который в 1788 году аккомпанировал на чембало в театре «Комунале» в Болонье и писал священную музыку. Некоторые его произведения хранятся в библиотеке консерватории в Болонье.

3 Ферруччи так описывает герб семьи Руссини, обнаруженный им на самом большом колоколе Котиньолы: изображена рука, держащая розу, на которой сидит соловей, и три звезды в верхней части поля.

4 Для тех, кто пожелает испробовать это наиболее знаменитое из нескольких блюд, названных по имени Россини, Жозефом Дононом сообщается следующий рецепт: («Классическая французская кухня». Нью-Йорк, 1959): «Поджарить в горячем масле необходимое количество ломтиков говяжьего филе или вырезки толщиной в полтора дюйма и приправить их специями. Положить каждый кусок мяса в свежеприготовленный тост, подрезанный так, чтобы подходил к нему по размеру. Положить сверху гусиную печенку или трюфели. Подавать с соусом из мадеры».

5 Это был маркиз Кавалли, впоследствии импресарио театра «Сан-Моизе» в Венеции. Карпано, почти безусловно, была его любовницей: Анри Блаз де Бюри заметил, что «это было право, приобретенное каждым уважающим себя театральным управляющим» .

6 Согласно Дзанолини, Россини впервые исполнил эту второстепенную роль в театре «Дзаньони» (Болонья) в возрасте всего лишь восьми или девяти лет.

7 Очевидно, имеется в виду Джузеппе Мандзони, певший в опере Россини «Бьянка и Фальеро» в Сиене летом 1868 года.

8 Баббини, или Бабини (1754-1816), покинул сцену в 1803 году после разнообразной карьеры. Азеведо пишет, что, когда Россини впервые приехал в Париж (1823), он изумил Керубини, исполнив по памяти арию из «Джулио Сабино», которой научил его Баббини.

9 Россини позже сказал Фердинанду Гиллеру: «Его [Гайдна] квартеты – восхитительные произведения. Какое изумительное сочетание частей, какое изящество модуляции! Все хорошие композиторы предлагают красивые каденции, но каденции Гайдна кажутся мне особенно привлекательными».

10 После обучения в детстве в Мадриде Кольбран была предоставлена королевой Марией-Луизой стипендия для учебы за границей. В 1801 году она пела в Бордо и Париже. Затем в течение некоторого времени она и ее отец Джованни Кольбран жили в Сицилии. Переехав в Северную Италию, они поселились в Болонье – в записях, связанных с их проживанием на виа Барберия, номер 399 (впоследствии номер 18), они названы «музыкальными виртуозами короля Испании и Индий». Изабелла пела в Болонье в 1807 году и в Милане в 1808-м, она также пела в театре «Кому-нале» в Болонье и в Венеции в 1809 году, в Риме в 1810-м. Ее дебют в Неаполе («Сан-Карло», 15 августа 1811 года) состоялся в кантате Пьетро Раймонди «Дельфийский оракул»; ее первой оперной ролью там стала роль Джулии в итальянской премьере оперы Спонтини «Весталка» (8 сентября 1811 года).

11 Еще до своего первого выступления в Италии Кольбран была избрана членом Болонской филармонической академии (ноябрь 1806 года).

12 Винченца (или Винченцина) Вигано Момбелли была племянницей Луиджи Боккерини и сестрой хореографа Сальваторе Вига-но, для которого Бетховен написал «Творения Прометея». Первая жена Момбелли, Луиджа (или Луиза) Ласки, умершая в 1791 году, создала роль графини Альмавива в опере Моцарта «Свадьба Фигаро» (Вена, 1786 год).

13 Маркуш Антонью да Асумпсан (или Ашсенсан), называвший себя «Португал» («Портогалло» в Италии), родился в Лисабоне в 1762-м и умер в Рио-де-Жанейро в 1830 году. Россини сообщил Гиллеру: «В репертуаре моей первой жены, мадам Кольбран, было около сорока его произведений».

14 Винченца Момбелли позаимствовала ситуации для своего либретто из «Деметрио» Метастазио, на которого, в свою очередь, согласно Бруно Момбелли, по всей вероятности, повлиял «Дон Санчо Арагонский» Пьера Корнеля.

15 Мишотт (1830-1914) – состоятельный бельгийский композитор и пианист-любитель, ставший близким другом Россини в последние годы проживания композитора в Париже. Он подарил свою значительную коллекцию «Россинианы» Королевской музыкальной консерватории в Брюсселе. Мишотт сообщил подробные сведения о Россини Радичотти и другим; помимо воспоминаний написал «Визит Р. Вагнера к Россини».

16 Джусти написал поэму, которую Россини положил на музыку как «Гимн независимости»; в апреле 1815 года ее исполнили в театре «Контавалли» в Болонье. Он также перевел на итальянский язык «Царя Эдипа» Софокла и заплатил Россини, чтобы тот написал музыку для его домашнего исполнения.

17 Джон Фейн, лорд Бергхерш, впоследствии граф Уэстмарленд (1784-1859), военный и дипломат, написал большое количество музыкальных произведений, включая семь опер. Он стал президентом Королевской музыкальной академии в Лондоне после ее основания в 1822 году; с 1832 года он был также руководителем концерта старинной музыки.

18 Гаэтано Росси (1780-1855), веронец, типичный образец посредственных писак, работавших на итальянских оперных импресарио в первой половине XIX века (только Якопо Ферретти и Феличе Романи поднимаются гораздо выше уровня этой посредственности). Из бесчисленного множества опер, написанных на его либретто, самую продолжительную сценическую жизнь имела «Семирамида» Россини (1823) и «Линда из Шамуни» (1842) Доницетти. Кроме «Векселя на брак» и «Семирамиды», Росси напишет для Россини либретто «Танкреда» (1813) и стихи для кантат. Пятиактную пьесу, послужившую ему основой для «Векселя», ранее использовал Джузеппе Чеккерини для оперы Карло Коччи «Брак по векселю» (1807), которая провалилась.

# Глава 2

1 Павези (1779-1850) процветал в период, наступивший после заката Паизиелло и до появления Россини и Доницетти. «Сер Маркантонио», его самая популярная опера, выдержала пятьдесят четыре исполнения подряд в «Ла Скала» в Милане после премьеры, состоявшейся 26 сентября 1810 года.

2 Почти все печатные источники указывают дату премьеры 29 октября 1811 года, но сообщения в болонской печати устанавливают, что она состоялась 26 октября 1811 года. Первый состав исполнителей «Странного случая» был следующим: Мариетта (Мария) Марколини (Эрнестина), Анджола (Анджела) Киес (Розалина), Доменико Ваккани (Гамберотто) Паоло (Пабло) Розик (Бураликкьо), Томмазо Берти (Эрманно) и Джузеппе Спирито (Фронтино). Марколини, ведущая меццо-сопрано (в действительности сопрано-контральто), создаст роли в «Кире в Вавилоне» (1812), «Пробном камне» (1812), «Итальянке в Алжире» (1813) и в «Сигизмондо» (1814). Киес, сопрано, занимает незначительное место в оперных анналах. Ваккани, *basso cantante*[130], долго выступал на сцене; исполнил роль Мельхталя в «Вильгельме Телле» (1835) в Сиене. Розик, *basso buffo,* станет первым Таддео в «Итальянке»; для него в ноябре 1816 года во время исполнений «Севильского цирюльника» во Флоренции Пьетро Романи напишет арию «Не хватает листка», которая надолго заменит россиниевскую арию «Доктору вроде меня». Берти, тенор, исполнит роли в операх Россини «Случай делает вором» (1812) и «Синьор Брускино». Спирито, тоже тенор, станет первым Али в «Итальянке».

3 Музыка «Странного случая» была приспособлена к другому либретто и представлена в Триесте в 1825 году под оригинальным заглавием. После этого опера очень редко ставилась до тех пор, пока не была возобновлена в Сиене 17 сентября 1965 года в версии Вито Фрацци.

4 Доменико Винченцо Пуччини (1771-1815), внук основоположника луккской музыкальной династии, был дедом Джакомо Пуччини. Его «Триумф Квинта Фабия» (Ливорно, 1810 год) вызвал похвальное письмо со стороны Паизиелло.

5 Фоппа (1760-1845), венецианец, предоставивший либретто для «Шелковой лестницы» (которое Радичотти ошибочно приписал Гаэтано Росси), «Синьора Брускино» и «Сигизмондо».

*6* Строго говоря, можно сказать, что это было второй раз: в 1765 году в театре «Раньони» в Модене Паизиелло представил «Деметрио», использовав либретто Метастазио, из которого

Винченца Момбелли позже позаимствовала материал для «Деметрио и Полибио».

7 Первый состав исполнителей «Счастливого обмана» включал Джорджи-Беллок (Изабелла), Раффаеле Монелли (Бертрандо), Филиппо Галли (Таработто), Луиджи Раффанелли (Батоне), Винченцо Вентури и бывшую соученицу Россини Доринду Каранти. Мария Тереза (Тромбетти) Джорджи-Беллок, фамилию которой часто пишут Беллок-Джорджи (1784-1855), контральто и меццо-сопрано, часто певшая партии сопрано; ее оперный дебют состоялся в Турине в 1801 году; покинула сцену в 1828 году. Учитывая особенности ее таланта, Россини создавал роль Нинетты в «Сороке-воровке» (1817). Раффаеле Монелли из Фермо создаст роль Дорвиля в «Шелковой лестнице» (1812); его часто путают с его братом Савино, другим ведущим тенором. Филиппо Галли (1783-1853) – *basso cantante* – один из самых великих певцов своего времени. Дебютировав как посредственный тенор в 1804 году, Галли последовал совету кастрата Луиджи Маркези развить глубокий диапазон голоса; его успех в «Счастливом обмане», когда ему было менее тридцати, положил начало блестящей карьере, во время которой он создал ведущие басовые роли во многих операх, в том числе в операх Россини «Пробный камень» (1812), «Итальянка в Алжире» (1813), «Турок в Италии» (1814), «Торвальдо и Дорлиска» (1815), «Сорока-воровка», «Магомет II» (1820) и «Семирамида» (1823), а также роль Генриха VIII в опере Доницетти «Анна Болейн» (1830). О Вентури почти ничего не известно.

8 В состав исполнителей входили Мариетта Марколини (роль травести Кира), Элизабетта Манфредини (Амира), Анна Савинелли (Арджене), Элиодоро Бьянки (Бальдассаре), Джованни Лайнер (Замбри), Франческо Савинелли (Арбаче) и Джованни Фраски (Даниелло). Дебют Элизабетты (Элизы) Манфредини-Гуармани, сопрано, состоялся в 1809 году, она обладала очень красивым голосом, но пела не слишком выразительно. Она исполнила роли в «Танкреде», «Сигизмондо» и «Аделаиде Бургундской» (1817). Певцы Савинелли почти не оставили следов в оперных анналах. Дебют тенора Элиодоро Бьянки состоялся в 1799 году; он принимал участие в премьере оперы Россини «Эдуардо и Кристина» (1819). Он был учителем близкого друга Россини русского тенора Николая Иванова. Лайнер и Фраски остались второстепенными певцами.

9 Разговор состоялся сорок три года спустя после премьеры оперы «Деметрио и Полибио», и Россини забыл об исполнении ее в Риме в мае 1812 года (о котором, наверное, не забыл бы, если бы присутствовал на нем). Миланская постановка состоялась не

раньше июля 1813 года (театр «Каркано»). Момбелли могли написать один или два номера для этой оперы.

10 Первый состав исполнителей «Случай делает вором» был следующим: Джачинта Каноничи (Берениче), Каролина Нагер (Эрнестина), Гаэтано Дель Монте (дон Эусебио), Томмазо Берти (граф Альберто), Луиджи Пачини (дон Парменьоне) и Луиджи Спада (Мартино). Каноничи, которую страстно обожал Стендаль, исполнит роль в «Цыганке» Доницетти. Луиджи Пачини (Паччини в либретто), буффо, был отцом композитора Джованни Пачини; он исполнит роль Джеронио в «Турке в Италии»; как и Филиппо Галли, он был тенором, перешедшим на бас. Луиджи Спада не оставил значительного следа в оперных хрониках. Дзанолини включает в первый состав исполнителей Терезу Батарелли, но ее имени нет в печатном либретто.

# Глава 3

1 В первый состав исполнителей «Танкреда» вошли: Аделаида Маланотте-Монтрезор (Танкред), Элизабетта Манфредини-Гуармани (Аделаида), Тереза Маркези (Изаура), Каролина Сивелли (Роджиеро), Пьетро Тодран (Арджирио) и Лучано Бьянки (Орбаццано). Маланотте-Монтрезор, контральто, происходила из аристократической семьи; ее дебют состоялся в ее родном городе Вероне в 1806 году. Герольд, автор «Цампы» и «Луга писцов», живший в Италии с 1812-го по 1815 год, описывает ее великолепную внешность и утверждает, будто она пела изумительно, с совершенной интонацией и утонченным вкусом, но добавляет, что тембр ее голоса слишком напоминал английский рожок, и если бы не эта «неприятная особенность», Маланотте можно было бы отнести к числу первоклассных актрис. Однако она обладала привычками, не подобающими синьорите: употребляла слишком много табака и бренди. Ее первая широкая известность началась с роли Танкреда. Тереза Маркези не была значительной певицей. Пьетро Тодран оставил сравнительно небольшой след в оперных анналах. Лучано Бьянки из Пезаро исполнил роли в операх Россини «Сигизмондо» и «Эдуардо и Кристина».

2 Азеведо сообщает, что ария «После тревожных дней» получила название «рисовой арии», потому что Россини однажды заметил, что написал ее за время, необходимое для того, чтобы сварился рис. В анонимно опубликованной брошюре «Россини и его музыка: прогулка с Россини» Дзанолини пишет: «На последней репетиции «Танкреда» Маланотте взбрело в голову отказаться петь арию первого акта, ему [Россини] пришлось написать другую за одну ночь, предшествующую премьере, и он создал эту, с помощью которой Маланотте и [Джудитта] Паста приводили слушателей в восторг». Возможно, эта история правдива.

3 Карпани (1752-1825), журналист, либреттист, переводчик, биограф и критик, предоставил Паэру либретто оперы «Камилла» (1799), долго пользовавшейся популярностью. Перевел на итальянский текст ораторию Гайдна «Сотворение мира». В 1824 году в Падуе опубликовал монографию, озаглавленную «Россиниана, или Музыкально-театральные записки».

4 В 1813 году «Итальянка в Алжире» была поставлена в театре «Кариньяно» в Турине с Розой Моранди в роли Изабеллы, откуда началось ее длительное шествие по оперным театрам Италии. Джельтруда Ригетти-Джорджи пишет: «В Риме я тридцать

девять раз повторяла рондо «Думай о родине». Не считайте меня тщеславной, я говорю правду».

5 Карнавальный сезон продолжался с 26 декабря (дня святого Стефана) до пепельной среды, его продолжительность изменялась из года в год.

*6* Алессандро Ролла (1757-1841), скрипач и композитор, был учителем Паганини в Парме. Находясь на службе у Евгения Богарне, вице-короля Италии, в качестве придворного скрипача, стал одним из первых преподавателей Миланской консерватории (1807).

7 В первый состав «Аврелиана в Пальмире» входили Лоренца Корреа (Дзенобия), Луиджи Соррентини (Публио), Джамбаттиста Веллути (Арзаче), Луиджи Мари (Аврелиан), Гаэтано Поцци (Ораспе), Пьетро Вазоли (Личинио) и Винченцо Боттичелли (главный жрец Изиды). Россини начал писать партию Аврелиана, полагая, что ее исполнит великий тенор Джованни Давид, но тот заболел корью. Второй акт создавался уже в расчете на Мари. Хотя, возможно, некоторые изменения были внесены в первый акт, чтобы приспособить его к более скромным способностям Мари, тем не менее осталась заметная разница между сложностью вокальной линии Аврелиана первого акта и относительной простотой второго. Дебют Лоренцы Корреа, португальской сопрано, состоялся в Мадриде в 1790 году; во время премьеры «Аврелиана» ей было сорок два года. Азеведо говорит, что ее «прекрасный голос и хорошая манера исполнения» сглаживали впечатление от не слишком привлекательной внешности. Соррентини остался дублером. Веллути (1780-1861) был последним знаменитым оперным кастратом. Его дебют состоялся в Форли в 1800-м; Россини слышал его в Болонье в 1809 году. Роль Арзаче была единственной, написанной для кастрата, в операх Россини. Луиджи Мари будет петь теноровые партии в «Ла Скала» до 1831 года. Поцци исполнит роль Альбазара в «Турке в Италии». Бас Винченцо Боттичелли создаст образ Фабрицио Винградито в «Сороке-воровке».

8 Только одиннадцать месяцев прошло после премьеры «Танкреда» и всего лишь семь после «Итальянки в Алжире».

9 Феличе Романи (1788-1865) был, наверное, лучшим итальянским либреттистом в длительный период между Метастазио и Бойто. Он был выдающимся журналистом и играл заметную роль в интеллектуальной жизни Северной Италии. Вдобавок к созданным для Россини либретто «Турок в Италии» и «Бьянка и Фальеро» он написал еще около ста двадцати, некоторые послужили не одному композитору. Одиннадцать его текстов использовал Доницетти (среди них «Анна Болейн»,

«Любовный напиток», «Лукреция Борджа»); семь – Беллини («Пират», «Чужестранка», «Заира», «Капулетти и Монтекки», «Сомнамбула», «Норма» и «Беатриче ди Тенда»). Меркаданте положил на музыку шестнадцать либретто Романи, Мейербер – два, Верди – одно, «Король на час», позже получившее название «Мнимый Станислав».

10 Первый состав исполнителей «Турка в Италии» был следующим: Франческа Маффеи-Феста (Фьорилла), Аделаида Карпано (Дзайда), Джованни Давид (Нарчизо), Филиппо Галди (Селим), Луиджи Пачини (Джеронио), Пьетро Вазоли (Просдочимо) и Гаэтано Поцци (Альбазар). Сопрано Маффеи-Феста (1778-1836) была сестрой Джузеппе Фесты, скрипача и дирижера театра «Сан-Карло» в Неаполе; она обладала необычайно чувственным голосом. Россини был знаком с Аделаидой Карпано несколько лет назад в Синигалье; похоже, она осталась второстепенной певицей. Великий тенор Джованни Давид (или Давиде, 1790-1864) был сыном знаменитого бергамского тенора Джакомо Давида (1750-1831). Его диапазон простирался от нижнего до до высокого соль и даже ля. Его дебют состоялся в Брешии в 1810 году, и он пел до 1841 года.

11 *Fiasco* – это бутыль или фляга. Слово стало использоваться в значении «неудача», так как бутыли, имевшие такие большие дефекты, что не могли стоять прямо, приходилось заворачивать в плетеную солому, чтобы сделать гладкую поверхность у дна.

12 Текст, к которому Россини, по слухам, приспособил музыку «Гимна независимости», принадлежал Винченцо Монти, знаменитому поэту, перешедшему на сторону австрийцев в 1815 году. Его гимн (в действительности кантата), неверно приписываемая Россини, существовала: она была написана на текст Монти венгерским композитором Йозефом Вейглем и исполнена впервые в присутствии императора Франца II и императрицы Марии-Терезы в «Ла Скала» в Милане 6 января 1816 года. Долгое время существовала легенда, будто, когда подлинный гимн Россини вызвал подозрения со стороны австрийских властей, падре Маттеи предостерег своего бывшего ученика и предложил ему денег для того, чтобы он мог бежать из Болоньи.

# Глава 4

1 Фердинанд считался королем Фердинандом IV Неаполя и Фердинандом III Сицилии. Только после победы над Наполеоном и Венского конгресса он станет Фердинандом I, королем обеих Сицилии, то есть Сицилии и Неаполя, последнее относится не только к городу, но и к большой области Южной Италии, которой он управляет.

2 Многие авторы приписывают это либретто Андреа Леоне Тоттоле. Но либретто, опубликованное к премьере «Елизаветы», включает обращение, подписанное Шмидтом, что подтверждает его авторство. Шмидт, уроженец Тосканы (1775?-1840?), написал около ста либретто для «Сан-Карло», «Дель Фондо», «Ла Скала» и «Фениче». Для Россини он написал, помимо «Елизаветы», либретто «Армиды»; к тому же текст «Эдуардо и Кристины» представлял собой либретто Шмидта, написанное им в 1810 году для Павези и переработанное двумя другими авторами. Азеведо пишет: «Этому Шмидту абсолютно была чужда веселость, он ни о чем ином не мог говорить, кроме несчастий и катастроф. Общение с ним угнетало жизнерадостного Россини, и он взмолился, чтобы Барбая избавил его от общения с этой злосчастной особой».

3 В первый состав «Елизаветы» входили Изабелла Кольбран (Елизавета), Джиролама Дарданелли (Матильда), Мария (?) Манци (Энрико), Андреа Ноццари (Лестер), Мануэль Гарсия (Норфолк) и Гаэтано Киццола (Гульельмо). Джиролама Дарданелли Корради пела также в кантате Россини «Свадьба Фетиды и Пелея». Одна или несколько из многочисленных Манци пели во время этой премьеры в Неаполе, предположительно это была Мария, которая, по-видимому, также исполнила роли в других операх Россини: мадам Ла Роза («Газета»), Эмилия («Отелло»), Аменофи («Моисей в Египте»), Фатима («Риччардо и Зораида»), Клеоне («Эрмиона») и Альбина («Дева озера»). Ноццари (1775-1832) – ведущий тенор того времени. Карпани говорит, что он был в большей степени баритоном, чем тенором, одаренным необыкновенной силой и широким диапазоном голоса. У Россини он сыграл заглавную роль в «Отелло», а также создал образы Ринальдо («Армида»), Озирида («Моисей в Египте»), Агоранте («Риччардо и Зораида»), Пирра («Эрмиона»), Родриго ди Дью («Дева озера»), Эриссо («Магомет II») и Антеноре («Зельмира»). Мануэль дель Пополо Висенте Гарсия (1775-1832), испанский композитор и выдающийся тенор, отец знаменитого вокального педагога Мануэля Патрисио Гарсия (1805-1906),

Марии Малибран и Полины Виардо-Гарсия. В 1816 году он создаст образ графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Россини. Гаэтано Киццола, один из наиболее востребованных вторых теноров своего времени, исполнит множество ролей в операх Россини и Доницетти.

4 Чезаре Стербини (1784-1831), достигший бессмертия, написав либретто «Севильского цирюльника», был знаменитым лингвистом. Якопо Ферретти говорит о нем как «о знатоке греческого, французского, немецкого языков и латыни»; знакомство с французским помогло ему в работе над либретто «Цирюльника».

5 В состав исполнителей премьеры «Торвальдо и Дорлиски» входили Аделаида Сала (Дорлиска), Агнесса Луазеле (Карлотта), Доменико Донцелли (Торвальдо), Раньеро Реморини (Джорджо), Филиппо Галли (герцог Д'Ордов) и Кристофоро Бастианелли (Ормондо). Сала, меццо-сопрано, была в то время очень молодой, она впоследствии добьется большого успеха. Донцелли (17907-1873) был наряду с Рубини самым знаменитым из бергамских теноров; он станет близким другом Россини и хозяином дома, где будет жить композитор. Он примет участие в первом исполнении «Путешествия в Реймс» (1825), примет участие в трех операх Доницетти и станет первым Поллионом в «Норме» Беллини. Бас Реморини создаст образ Фараона в «Моисее в Египте» Россини.

6 Если, как утверждает Стендаль, Паизиелло ответил (а ему было тогда семьдесят пять лет, он был болен, очень несчастлив и ему оставалось жить только до 5 июня), его письмо не сохранилось.

7 Человек, ответственный за все эти многообразные детали, называется *maestro concertatore.*

8 Уроженка Болоньи, контральто Джельтруда Ригетти (17937-1862), вышедшая замуж за доктора Луиджи Джорджи, стала пользоваться большой любовью слушателей после своего римского дебюта, состоявшегося в 1814 году. В 1822 году из-за слабого здоровья она вернулась в Болонью, где возглавила салон, который посещали светские люди и актеры. В 1823-м она опубликовала свои «Записки бывшей певицы маэстро Россини» в ответ на биографическую статью, напечатанную «Пари Монтли Ревю» (Лондон), подписанную именем «Альцест» – псевдоним Анри Бейля (Стендаля). С ней заключили контракт на исполнение роли Розины в последний момент, потому что первоначально предназначавшаяся на эту роль певица, Элизабетта Гаффорини, предъявила чрезмерные, с точки зрения Сфорца-Чезарини, требования. Ригетти-Джорджи обладала мощным голосом

большого диапазона, и Чезарини-Сфорца уговаривали пригласить ее еще в сентябре 1815 года, но он тогда не согласился. Она создаст главную роль в «Золушке» (1817). Дзамбони был знаком с Россини в детские годы в Болонье, где он родился в 1767 году (умер во Флоренции в 1837-м), его дебют состоялся в 1791 году, он пользовался большим успехом как комический певец. Бартоломео Боттичелли, по словам Радичотти, «не поднялся выше посредственного уровня». Витарелли, хотя и пел в Сикстинской капелле, но пользовался репутацией человека, имеющего «дурной глаз»; он создаст также роль Алидора в «Золушке».

9 Россини написал это сорок четыре года спустя после событий – маловероятно, что он потратил тринадцать *рабочих* дней, выполняя эту задачу.

# Глава 5

1 В состав первых исполнителей «Газеты» вошли Маргерита Шабран (Лизетта), Франческа Кардини (Дораличе), Мария (?) Манци (мадам Ла Роза), Альберико Куриони (Альберто), Карло Казачча (Сторионе), Феличе Пеллегрини (Филиппо), Джованни Паче (Ансельмо), Франческо Спарано (Мопсу Траверсен). Шабран долгое время оставалась любимицей неаполитанских театров. Кардини была дублершей в театре «Сан-Карло» с 1813-го по 1832 год. Куриони (1790?-1860?), названный в этом либретто Альбериго Коциони, считался самым красивым тенором Италии; был любимцем композиторов, зрителей и критиков. Работал во многих итальянских театрах и за рубежном; его карьера длилась необычайно долго: его дебют состоялся в начале века, а в 1855 году он все еще пел в «Сан-Карло». Карло Казачча – представитель неаполитанской династии комических актеров и певцов. Стендаль очень ярко описывает его появление в спектакле «Поль и Виргиния» Пьетро Карло Гульельми в театре «Фьорентини» в 1817 году: «Появляется добрый Доминго; это знаменитый Казачча, неапольский брюнет, говорящей на простонародном жаргоне. Он огромен, и это дает ему возможность создания забавной буффонады. Усевшись, он хочет придать себе непринужденный вид, закинув ногу на ногу, но это невозможно: усилие опрокидывает его на соседа – всеобщее падение. Этого актера, которого называют Казачелло, публика обожает, он обладает гнусавым голосом капуцина. В этом театре, похоже, все поют через его нос». Казачча и его сын Раффаеле исполнят роли во многих неаполитанских операх Доницетти. Дебют Феличе Пеллегрини (1774-1832) состоялся в Ливорно в 1795 году; в театре «Фьорентини» с 1803-го по 1818 год он числился как *primo buffo*. Он станет одним из ведущих исполнителей партий Россини в театре «Итальен» в Париже в 1820-е годы. Джованни Паче исполнит много ролей в неапольских операх Доницетти.

2 В состав первых исполнителей «Отелло» вошли Изабелла Кольбран (Дездемона), Мария (?) Манци (Эмилия), Андреа Ноццари (Отелло), Микеле Бенедетти (Эльмиро Барбериго), Джованни Давид (Родриго) и Джузеппе Чиччимарра (Яго). В первом печатном либретто исполнителем роли Яго назван Чиччимарра, но часто создание этого образа приписывается Мануэлю Гарсия. Микеле Бенедетти, знаменитый бас, исполнит роли в «Армиде», «Моисее в Египте», «Риччардо и Зораиде», «Эрмионе», «Деве озера» и «Зельмире», а также в нескольких операх Доницетти. Джузеппе Чиччимарра (или Чичимарра)

войдет в состав первых исполнителей «Армиды», «Моисея в Египте», «Риччардо и Зораиды», «Эрмионы» и «Магомета II». Доницетти пишет, что он пел в кантате Майра «Аталия», исполнявшейся в марте 1822 года в «Сан-Карло» под управлением Россини.

3 Россини в письме из Неаполя от 13 августа 1819 года Пьетро Картони, импресарио «Арджентины» в Риме, сообщает: «Как и было условлено, по приезде в Рим я привезу тебе музыку «Отелло» вместе с исправлениями, за что я должен получить 150 золотых цехинов [около 1000 долларов] сразу же, как только вручу тебе партитуру». «Исправления» включали и новый финал оперы, в котором Дездемона взывала, когда Отелло поднимал над ней кинжал, чтобы убить: «Что делаешь, несчастный? Я невинна!» Отелло отзывался: «Невинна? Это правда?» Дездемона решительно подтверждала: «Да, клянусь я в том!» Поверивший Отелло брал ее за руку, выводил на авансцену, где они исполняли дуэт «Дорогая, тебе эта душа...» из «Армиды», после этого занавес закрывался.

4 Отказ принять его либретто и предпочтение, оказанное «Севильскому цирюльнику» Стербини.

5 Фарината Дельи Уберти, глава партии гибеллинов, поднялся внезапно и неожиданно («Ад», песнь X, строфа 31), когда Данте спросил Вергилия, может ли он поговорить с кем-то из еретиков: *«Ed ei mi disse: Volgiti: che fai? / Vedi là Farinata che s'è dritto: / Dalla cintola in su tutto il vedrai...»*[131]

6 Джованни Герардини (1778-1861) – знаменитый миланский юрист, филолог и лексикограф; его самой известной публикацией стало «Приложение к итальянскому словарю».

# Глава 6

1 Микеле Энрико Карафа, князь Колобрано (1787-1872), представитель неаполитанской знати, служил наполеоновскому правительству Италии, в 1806 году был помощником Мюрата. После падения Бонапарта посвятил себя музыке. Наряду с церковной музыкой, мессами, кантатами и балетами написал примерно тридцать опер, самыми известными из них стали «Габриелла ди Верджи» (1816) и «Мазаньелло» (1817). Последняя выдержала 136 исполнений в парижской «Опера», несмотря на то, что одновременно с ней шла очень удачная опера Обера на тот же сюжет – «Немая из Портичи». Карафа охотно помогал Россини во многих случаях и был за это щедро вознагражден во время постановки «Семирамиды» в Париже в 1860 году.

2 История театра «Дель Соле» восходит к 1637 году. В 1655 году он стал местом действия роскошного зрелища в честь посещения Пезаро королевой Швеции Кристиной. Первой исполненной там оперой Россини стал «Танкред» (карнавальный сезон 1815 года). Во время карнавала 1816 года в «Дель Соле» поставили две оперы Россини – «Счастливый обман» и «Итальянка в Алжире». В 1818 году его заменил театр «Нуово» (позже – театр Россини).

3 Леоне Тоттола, которого часто называли «аббатом Тоттолой», вполне соответствовал бездарным Фоппе и Шмидту. Раффаеле Д'Амбра описывает его как «знаменитого обладателя самого испорченного вкуса»; П. Раффаелли, весело воспользовавшись рифмой, в 1881 году написал:

*«Fu di libretti autor, chiamossi Tottola;*
*Un'aquila non era, anzi fu nottola».*
(«Он был автором либретто; назывался он Тоттолой;
Орлом он не был; был скорее мышью летучей».)

Тоттола переработал либретто Паломбы для россиниевской «Газеты» (1816); также написал для Россини, помимо «Моисея в Египте», либретто «Эрмионы», «Девы озера» и «Зельмиры», был одним из соавторов «Эдуардо и Кристины». Он начал свою писательскую карьеру в 1796 году и вынужден был ее закончить в 1831-м, когда отказались от десятков его либретто, за каждое из которых ему, по слухам, заплатили по 60 лир (менее 30 долларов).

4 После смерти Георга III, последовавшей в 1820 году, Каролина вернулась в Лондон в надежде возобновить взаимоотношения со своим кузеном и мужем Георгом IV и таким образом быть признанной королевой. Вместо этого ее предали

суду за прелюбодеяние с Бергами, с которым, по слухам, ее видели «спящей на палубе под навесом». Однако судебное разбирательство внезапно прекратили. Каролина попыталась пробраться в Вестминстерское аббатство, чтобы присутствовать на коронации мужа, состоявшейся в 1821 году, но ее не допустили. Несколько недель спустя она умерла.

5 Анджелика Каталани и ее муж Поль Валабрег в течение короткого периода времени были директорами театра «Итальен» в Париже.

*6* Несколько месяцев спустя члены академии поручили графу Пертикари заказать бюст Россини. Он выбрал ученика Кановы, скульптора Адамо Тадолини (1792-1868), которому должны были заплатить за работу 100 скуди (около 315 долларов). Поскольку Тадолини жил в Риме, ему пришлось подождать до марта 1820 года, пока Россини сможет ему позировать.

7 Баттон стал преподавателем пения, добившись определенного успеха как автор нескольких опер. Наряду с девятью другими композиторами (включая Обера, Буальдье, Карафу, Керубини, Герольда и Паэра) был соавтором «Маркизы де Бринвийер» (1831) на либретто Скриба и Кастиль-Блаза о жившей в XVII веке отравительнице.

# Глава 7

1 Тадолини не выполнил этот заказ. Памятник, выполненный в соответствии с набросками Россини, был сделан каррарским скульптором Дель Россо.

2 Герцог ди Вентиньяно пользовался репутацией йеттаторе, человека, имеющего дурной глаз. Суеверный Россини, по слухам, работал над либретто герцога «Магомет II», выставив вперед указательный палец и мизинец левой руки, – считалось, что этот жест ограждает от черной магии. Радичотти так пишет о предрассудках Россини: «И это был не единственный предрассудок Россини. Он воспринимал как бедствие, если на столе переворачивалась солонка или графинчик с маслом! Бедствием было разбитое зеркало! По возможности он ничего не начинал делать в пятницу или тринадцатого числа. И подумать только, он умер как раз в пятницу 13 ноября!»

3 Огромному успеху «Осады Коринфа» во многом способствовали фрагменты, перенесенные из «Магомета II», которые не принесли этой опере успеха в Италии в 1820-1821 годах. Итальянские театралы оценили их только в 1828 году, услышав итальянскую версию «Осады». И все же после «Магомета II» Россини не пришлось посылать матери изображение *fiasco*.

4 Первоначально опера называлась «Матильда Шабран», как доказывают напечатанные в Риме (1821) и в Милане (1822) либретто. Позже появилась частица «ди», превратив название либретто в «Матильда ди Шабран».

5 Вестри (1781-1841), считавшийся лучшим актером своего времени, был нанят Джованни Торлонией, герцогом ди Браччано, хозяином театра «Балле». Предвкушая большой успех, Вестри сам сформировал две труппы в Риме и стал импресарио театра «Балле» с оставшимся у руководства Торлонией. Результаты оказались бедственными: Вестри потерял все свои деньги. Всю будущую прибыль ему пришлось отдать в уплату долгов.

6 Джованни Пачини (1796-1867), как и Винченцо Беллини, сицилиец из Катании, учился, как и Россини и Доницетти, в Болонском лицее у падре Станислао Маттеи. Поставил свою первую оперу «Аннетта и Лючинда» в Вене в 1813 году, написал более сорока опер за двадцать два года. Когда последнюю из них плохо приняли, открыл музыкальную школу; учебные пособия, написанные им в период педагогической деятельности, долго пользовались спросом. Снова обратился к опере в 1838 году, написав еще сорок сценических произведений. Написал большое количество неоперных произведений. Когда его яркие, но не

слишком достоверные автобиографические мемуары были опубликованы во Флоренции (1865), они были исправлены и дополнены другими. Сын знаменитого баса-буффо (бывшего тенором и баритоном) Луиджи Пачини, Джованни Пачини стал, в свою очередь, отцом Эмильена Пачини, поэта и либреттиста. Парижский музыкальный издатель Антонио Пачини не был членом этой семьи.

7 Театр «Аполло» прежде назывался «Торре ди Нона», или «Тординона».

8 Джованни Торлония, герцог ди Браччано, был хозяином театра «Аполло».

9 Опера «Белый пилигрим» Филиппо Грациоли не пользовалась большим успехом.

10 Виллу Кастеназо купил в 1812 году Джованни Кольбран; в 1820 году, после его смерти, она стала собственностью Изабеллы. В мае 1966 года вилла Кастеназо была в руинах.

# Глава 8

1 Из тридцати девяти опер, написанных Россини, двадцать пять обычно классифицируются как оперы-серпа и только четырнадцать – как оперы-буффа.

2 Россини говорил Фердинанду Гиллеру, что Меттерних фанатично интересовался музыкой и, находясь в 1823 году в Венеции, каждый вечер приходил в «Фениче» на репетиции «Семирамиды».

3 Скорее всего, композитор даже не приступал к работе над «Дочерью воздуха» и, безусловно, не закончил ее. Вместо этого Россини работал над потерянной оперой, озаглавленной «Уго, король Италии». За эту информацию я в особом долгу перед мистером Эндрю Портером, приславшим мне оттиск своей статьи «Потерянная опера Россини».

# Глава 9

1 Фердинандо Паэр родился в Парме 1 июня 1771 года и умер в Париже 3 мая 1839 года. Его оперная карьера началась в Парме с французской мелодрамы «Орфей и Эвридика» (1791). Он женился на певице Франческе Риккарди, впоследствии оставившей его. Проживая в Вене, он написал, возможно, свою лучшую оперу «Камилла, или Подземелье» (1799). В 1807 году Паэр стал дирижером хора у Наполеона в Париже и некоторое время был директором театра «Опера-комик». В 1812 году стал преемником Спонтини на посту директора театра «Итальен», где находился с перерывами – на некоторое время в неудобном тандеме с Россини – до 1826 года, когда ему пришлось выйти в отставку, поскольку его обвинили в финансовых затруднениях труппы. В свою защиту он опубликовал (1827) памфлет, озаглавленный «Месье Паэр, бывший директор театра «Итальен», господам дилетантам». Кроме «Камиллы», успехом пользовались его оперы «Гризельда, или Испытание добродетели» (Парма, 1798), «Агнесса ди Фитц-Анри» (Понте д'Аттаро, 1809) и одноактная комическая опера, озаглавленная «Дирижер хора, или Неожиданный ужин» (Париж, 1821), до недавнего времени исполнявшаяся во Франции и Англии.

2 В 1822 году, например, из шестнадцати опер, исполненных в «Итальен», восемь принадлежало Россини; из 154 спектаклей этого года – 119. К 1911 году общее количество исполнений семнадцати опер Россини в «Итальен» достигло 2209. Еще до первого посещения Россини Франции французы могли слышать «Итальянку в Алжире» (1 февраля 1817 года); «Счастливый обман» (13 мая 1819 года); «Севильского цирюльника» (26 октября 1819 года); «Турка в Италии» (23 мая 1820 года); «Торвальдо и Дорлиску» (21 ноября 1820 года); «Пробный камень» (5 апреля 1821 года); «Отелло» (5 июня 1821 года); «Сороку-воровку» (18 сентября 1821 года); «Елизавету, королеву Английскую» (10 мая 1822 года); «Танкреда» (23 апреля 1822 года); «Золушку» (8 июня 1822 года) и «Моисея в Египте» (20 октября 1822 года).

3 Графиня Мерлин, урожденная Мерседес Харуко, родилась в Гаване. Графиня Мерлин стала знаменитым парижским художественным критиком. Училась пению у Мануэля Гарсия. Артур Пуген сказал о ней [Мария Малибран], что «она могла петь не как любительница, а как настоящая великая актриса». Писала она легко и грациозно, и в 1836 году Сент-Бев опубликовал панегирик в адрес ее только что опубликованных «Воспоминаний

креолки». Она была соавтором книги «Воспоминания о мадам Малибран графини Мерлин и других близких друзей с избранными фрагментами из ее переписки и заметками по поводу развития музыкальной драмы в Англии» (т. 2, Лондон, 1840).

4 Карло Кочча (1782-1873), неаполитанец, начал свою оперную карьеру в Риме в 1807 году с оперы «Брак по векселю». Либретто основывалось на той же комедии Федеричи, из которой Росси почерпнул основу для своего либретто «Вексель на брак», музыку к которому написал Россини. С 1809 года оперы Кочча пользовались успехом; первую из десяти последовавших одна за другой опер исполнили в Венеции. В 1828 году он вернулся в Италию и почти полностью оставил оперу-буффа ради оперы-сериа. После смерти Россини Верди предложил Кочча написать «Lacrymosa» и «Amen» для предполагаемого реквиема. Кочча умер в Новаре в 1873 году.

5 В состав исполнителей «Зельмиры» вошли Кольбран (Зельмира), Лючия Элизабет Вестрис (Эмма), Мануэль Патрисио Гарсия (Ило) и Маттео Порто (Полидоро). Мадам Вестрис была дочерью Гаэтано Бартолоцци, сына знаменитого гравера Франческо Бартолоцци, и Терезы Янсен, подруги Гайдна, который присутствовал на первой свадьбе Лючии Элизабет в мае 1795 года, когда ей было всего шестнадцать лет, с Огюстом Арманом Вестрисом, сыном Огюста Вестриса, тоже танцовщиком, но не таким знаменитым. Ее вторым мужем был (1838) Чарльз Джеймс Матьюз, актер и драматург, с 1839-го по 1842 год с ее помощью руководивший «Ковент-Гарден». Мануэль Патрисио Гарсия, сын первого исполнителя Альмавивы в «Цирюльнике» и брат Марии Малибран и Полины Виардо-Гарсия, родился в 1805-м и умер в 1906 году. Покинув сцену в 1829 году, стал вокальным педагогом и изобрел ларингоскоп. Некоторое время преподавал в Парижской консерватории, но в 1848 году вернулся в Лондон, где работал в Королевской музыкальной академии до 1895 года.

6 Современная карикатура изображает Георга IV коленопреклоненным перед Россини, словно умоляющим о чем-то, возможно, исполнить с ним дуэт. Надпись гласит: «Его Величеству было бы лучше поберечь голос, чтобы поднимать его в защиту своих подданных».

7 Большое количество партитур Россини сгорело во время пожара, уничтожившего зал «Фавар» (театр «Итальен») 14-15 января 1838 года; партитура незаконченной лондонской оперы вполне могла быть среди них.

8 Луиджи Балокки (1766-18?), композитор, написал либретто для оперы Валентино Фиорованти «Странствующие виртуозы» (1807). Для Россини не только написал либретто «Путешествия в

Реймс», но и помог переделать либретто «Моисея в Египте» в «Моисей и Фараон».

9 Первыми исполнителями «Путешествия в Реймс» были Джудитта Паста (Коринна), Лаура Чинти-Даморо (графиня де Фоллевиль), Эстер Момбелли (мадам Кортезе), Аделаида Скьяссетти (маркиза Мелибеа), Доменико Донцелли (кавалер Бельфьоре), Марко Бордоньи (граф ди Либенскоф), Карло Дзуккелли (лорд Сидни), Феличе Пеллегрини (дон Профондо), Винченцо Грациани (барон ди Тромбонок), Никола Проспер Левассер (дон Альваро), Пьер Скудо (дон Луиджини), Мария Амиго (Делия), Росси (Маддалена), Дотти (Модестина), Джованьола (Дзефирино), Аулетта (Антонио) и Амиго (сестра Делии?), Дотти, Джованьола и Скудо (четыре гастролирующих виртуоза). Паста (1798-1865) одна из величайших сопрано своего времени. Дебют Чинти-Даморо (1801-1863), сопрано, состоялся в театре «Итальен» в 1816 году; создаст образы в операх Россини: Памира («Осада Коринфа»), Анаи («Моисей и Фараон»), графиня Адель де Формутье («Граф Ори») и Матильда («Вильгельм Телль»). Скьяссетти (1800?-?), контральто, пела в Мюнхене (1818-1824) и в «Итальен»; была близким другом Стендаля. Джулио Марко Бордоньи (1788-1856) – тенор, учившийся в Бергамо вместе с Майром, его дебют состоялся в 1813 году в миланском театре «Ре» в опере Россини «Танкред»; близкий друг Доницетти, впоследствии преподавал в Парижской консерватории, где среди его учеников были Генриетта Зонтаг, Лаура Чинти-Даморо и Марио Дзуккелли (1793-1879), родившийся в Лондоне в итальянско-английской семье; его дебют состоялся в Новаре в 1814 году; он стал ведущим *basso cantante* и *basso buffo*. Левассер (1791-1871), выдающийся бас, создаст в операх Россини образы Моисея («Моисей и Фараон»), гувернера («Граф Ори») и Вальтера Фюрста («Вильгельм Телль»). Пьер Скудо, певец-любитель, станет знаменитым музыкальным критиком. Две сестры Амиго пели в «Итальен»; старшая, меццо, обычно исполняла роли второго плана, в то время как младшая, сопрано, была дублершей.

10 Дочь венгерского скрипача, родившаяся в 1789 году, Жозефина Фодор, вышла замуж за актера по имени Менвьель. Ее блистательный успех в Англии, Париже, Неаполе и Вене достиг кульминации в сезоне 1824/25 года в Вене, когда она шестьдесят раз исполнила главную партию в «Семирамиде». В возрасте шестидесяти восьми лет (1857) она опубликовала свои по-прежнему интересные «Размышления и советы по поводу искусства пения». Умерла в 1870 году.

11 Россини написал для нее партии контральто травести.

# Глава 10

1 В состав исполнителей премьеры «Осады Коринфа» входили Лаура Чинти-Даморо (Памира), мадемуазель Фремон (Йемена), Луи Нурри (Клеомен), Адольф Нурри (Неокле), Анри Этьенн Деривис (Магомет II), Фердинанд Превост (Омар), месье Превост (Хиерос) и месье Бонель, иногда Боннель (Адрасте). Мадемуазель Фремон исполняла в основном второстепенные роли. Луи Нурри (Нурри-отец, 1780-1831) занимался торговлей бриллиантами и был ведущим тенором в «Опера». После премьеры «Осады Коринфа» это положение унаследовал его сын Адольф (1802-1839); создаст образы графа Ори, Арнольда («Вильгельм Телль»), Роберта («Роберт-Дьявол»), Мазаньелло («Немая из Портичи»), Рауля («Гугеноты»), Елиазара («Еврейка»). Он покинул «Опера» после стремительного взлета Жильбера Луи Дюпре и покончил жизнь самоубийством в Неаполе, когда не смог исполнить предназначенную ему роль в опере Доницетти «Полиевкт», поскольку бурбоновская цензура запретила исполнение этой оперы. Анри Этьенн Деривис (1780-1856) был отцом знаменитого баса Проспера Деривиса (1808-1880). Алекс Превост, известный как Фердинанд Прево, был сыном Фердинанда Превоста, оба басы. Алекс создаст образы Орфида в «Моисее и Фараоне» и Лейхтгольда в «Вильгельме Телле», Фердинанд – роль Гесслера в «Телле». Бонель станет первым исполнителем роли Озирида в «Моисее» и Мельхталя в «Телле».

2 Супруги Россини жили тогда в доме номер 10 по бульвару Монмартр. Некоторые замечания в письмах Россини подтверждают, что Кольбран находилась в Париже, а не оставалась в Болонье, как предполагали некоторые авторы. Например, 13 января 1826 года он пишет Доменико Донцелли: «Изабелла посылает тебе самые добрые пожелания»; 24 июля 1827 года в письме к Гаэтано Конти он говорит: «Изабелла обнимает тебя, так же как и мой отец [находившийся тогда в Париже]».

3 Алехандро Мария Агуадо, маркиз де лас Марисмас (1784-1842), натурализовавшийся француз, стал близким другом Россини, советчиком в финансовых делах и щедрым покровителем; он сыграет определенную роль в создании «Стабат матер».

4 Марселец Франсуа Жозеф Мери (1797-1865) стал одним из наиболее плодовитых авторов своего времени, написав огромное количество статей, стихов, художественной литературы и либретто. Страстный почитатель и близкий друг Россини, он перевел на французский язык либретто «Семирамиды» Росси

(1854) и написал вступление к описанию жизни Россини братьев Эскюдье.

# Глава 11

1 Франческо Сампьери, близкий друг Россини, полупрофессиональный музыкант и композитор.

2 В письме от 29 сентября 1829 года в Париж по поводу трудностей, связанных с наймом Малибран в театр «Итальен» (она требовала то, что со временем обрела: 1075 франков за спектакль и исключительные права на роли из своего репертуара), Робер говорит: «В Милане я снова встретился с тем *urlo francese*[132], от которого Россини избавил нас в «Опера» и который, похоже, воцарился сейчас в Италии. Я шокирован. Таких замечательных талантов, как Рубини и Тамбурини, не слушают, когда они поют в своей восхитительной манере. Теперь итальянцы слушают музыку так же, как англичане, они не аплодируют и не вызывают актеров, если только те не кричат как демоны, а эти несчастные певцы совершенно изнурены; они теряют свой талант, и их карьера сокращается. Что стало бы с нашей дорогой мадам Малибран в этих театрах и с такой грубой варварской публикой?»

3 По-видимому, Андреа Чиприано Гедини, зять Северини, представил Россини в Париже молодого человека, бывшего болонского сборщика налогов, чтобы помочь ему там обосноваться. Северини стал работать в театре «Итальен» и к 1830 году, официально разделяя пост директора с Эдуардом Робером, фактически стал его руководителем.

4 Лоренцо Бартолини (1777-1850) пытался привести итальянскую скульптуру назад к «реалистическим» образцам, называя себя антиклассицистом. На его похоронах в 1850 году Россини держал одну из лент, прикрепленных к катафалку.

5 Одним из первых учителей Кольбран был Джироламо Крешентини (1762-1846), великий сопранист, композитор и педагог.

*6* Изабеллу действительно освистали во время исполнения «Магомета II» в декабре 1822 года в Венеции, но едва ли «до смерти».

7 Мария Кристина, четвертая жена Фердинанда VII, была сестрой Франциска I, короля обеих Сицилии.

8 Франсиско де Паула, герцог Кадисский, был женат на Луизе Карлоте, которая так же, как и жена его брата, была сестрой Франциска I.

9 Джованни Тадолини (1793-1872), болонский дирижер хора и композитор, учился вместе с Россини в лицее у Маттеи. В 1831 году стал дирижером в «Итальен». Помимо камерной музыки и

религиозных произведений, Тадолини писал оперы, поставленные между 1815-м и 1827 годом. Его женой была знаменитая оперная сопрано Эуджения (Саворини) Тадолини.

10 Эмануэле Муцио в письме к Антонио Барецци, тестю Верди, сообщает, что Россини познакомился с Олимпией в доме Ораса Берне, когда она жила с художником, что вполне возможно, но более вероятным представляется, что он встретил ее за пределами Парижа. В чрезвычайно неточной статье «Салон Россини» Виктор дю Бле описывает Олимпию «как заурядную актрису, законченную аферистку, имевшую отчасти художественный, отчасти политический, отчасти светский салон на рю Нев-дю-Люксембур и отказавшуюся выйти замуж за Бальзака, нарисовавшего ее портрет в «Шагреневой коже». В книге «Прометей, или Жизнь Бальзака» Андре Моруа утверждает, будто Олимпия была любовницей Эжена Сю и ее салон часто посещали «такие выдающиеся личности, как герцог де Фитц-Джеймс, Орас Берне и Россини», и что, хотя она и не была прототипом Феодоры из «Шагреневой кожи», знаменитая сцена в спальне из этого рассказа, «по слухам, в действительности произошла между Бальзаком и Олимпией Пелиссье», и что Бальзак часто навещал Олимпию «в очаровательной деревне Виль-д'Аврей». Ни один из этих слухов не подтвержден документально. Олимпия родилась 20 мая 1796 года.

11Ярро (Джулио Пиччини) утверждает, что моделью для Юдифи была Кольбран; он перепутал двух мадам Россини.

12 «Пикнический тип» – «полный, тучный; характеризуется большим животом, приземистостью и округлостью форм». "

13 Циклотимия характеризуется «темпераментом, которому присуща смена оживленного и депрессивного настроений, считается, что она предвещает склонность человека к маниакально-депрессивному психозу...».

14 Под делами, очевидно, подразумеваются земельные участки и другое имущество Изабеллы Россини в Сицилии.

15 В звездный состав этой премьеры вошли Джулия Гризи (Эльвира), Джованни Баттиста Рубини (Артуро), Антонио Тамбурини (Риккардо) и Луиджи Лаблаш (Джорджо).

16 В 1838 году Лист также написал фортепьянную транскрипцию увертюры к «Вильгельму Теллю», которая была опубликована в 1846 году.

17 В середине июня 1836 года Лионель де Ротшильд во Франкфурте-на-Майне женился на своей кузине Шарлотте Ротшильд; на великолепной церемонии присутствовали члены их семьи из Лондона, Неаполя, Вены и Парижа, в том числе восьмидесятипятилетняя вдова Мейера Амшеля Ротшильда,

основателя банкирской династии, деда жениха.

18 В действительности Мендельсон написал одну оперу и один «лидэршпиль», что представляет собой почти оперу. Первая – «Свадьба Камачо» – была исполнена один раз (Берлин, 29 апреля 1827 года); последняя – «Возвращение с чужбины», известная в Англии как «Сын и странник», – была исполнена на любительской сцене в 1829 году; поставлена на сцене в Лейпциге 10 апреля 1851 года.

19 Опера, выбранная для открытия отреставрированного «Фениче», была не более веселой и праздничной, чем «Вильгельм Телль». Это была «Лючия ди Ламмермур».

# Глава 12

1 В ноябре 1837 года опера Меркаданте «Разбойники» настолько не понравилась публике «Ла Скала», что ее исполнили только четыре раза. 26 декабря 1837 года зрители, присутствовавшие на премьере «Клятвы» Меркаданте в «Ла Скала», громогласно выражали неодобрение. 9 января 1838 года опера «Арагонцы из Неаполя» (1827) Карло Копти вызвала у публики столь шумное неодобрение, что ее больше не повторяли.

2 На закате своей карьеры Джудитта Паста жила на своей вилле на озере Комо, где Россини и Олимпия провели с ней пять дней в ноябре 1837 года.

3 У Паоло Бранка было четыре дочери: Чирилла, вышедшая замуж за музыкального биографа Изидоро Камбьязи; Эмилия, вышедшая замуж за либреттиста и издателя Феличе Романи; Луиджа, вышедшая замуж за человека по фамилии Вереб, и Матильда, ставшая синьорой Джува.

4 Оба графа Бельджойозо были хорошими певцами-любителями. Помпео был близким другом Россини, написавшим «Quoniam» для «Маленькой торжественной мессы» в расчете на его голос; он будет исполнять соло баса в «Стабат матер» на премьере в Италии (Болонья, 1842 год).

5 «Родольфо ди Стерлинга» не был поставлен в «Фениче». Там поставили во время летнего сезона 1856 года «Вильгельма Телля». Россини и Анчилло постоянно шутили по поводу того, что Анчилло собирал автографы Россини.

*6* Академия, желая сообщить Россини об этой почести в день его именин, задержала сообщение на пять месяцев. 6 сентября Россини написал маркизу Антонио Болоньини Аморини в академию, называя Болонью своим «милым приемным домом»; это мнение он изменит в 1848 году.

# Глава 13

1 Маркиз Карло Бевилакуа, принимавший активное участие в делах Музыкального лицея, был душеприказчиком Россини, унаследовал автограф «Стабат матер», который после его смерти его родственники подарили лицею (1875).

2 Десятилетия спустя подобное заведение было построено в Пасси на деньги, завещанные Олимпией Россини. Возможно, это, в свою очередь, подвигло Верди завещать средства на строительство дома отдыха в Милане.

3 Принявший французское гражданство, пожалованный королем Испании титулом маркиз де лас Марисмас, этот очень богатый покровитель живописи и музыки стал меценатом для Россини и других. Он поддерживал театр «Итальен» в Париже и собрал знаменитую коллекцию живописи. Он оставил поместье, оценивавшееся примерно в 60 миллионов франков (31 миллион долларов), заработанное главным образом за счет банковских спекуляций после того, как он вышел в отставку в 1815 году после службы адъютантом у маршала Сульта.

4 Письмо Россини от 12 сентября 1842 года, адресованное Коста, находится в собрании Пьянкастелли в Форли. Как верно заметил Фрэнк Уокер в своей работе «Россиниана в собрании Пьянкастелли», «выдающееся место среди всех автографов Россини в Форли занимает группа из сорока четырех писем, адресованных Микеле Коста, неаполитанскому дирижеру и композитору, после смерти Россини принявшему английское гражданство и ставшему сэром Микеле Коста. Не менее двадцати четырех из них – это рекомендательные письма, представляющие музыкантов, приезжающих в Лондон из Италии или Парижа, но разнообразие стилей, юмор и присутствующая в них оригинальность не допускают монотонности. Когда Россини хотел доставить удовольствие, он бывал неотразимым, как бы плохо он ни писал. В этом случае он очень хотел доставить удовольствие. По природе своей он испытывал глубокую необходимость всегда чувствовать себя окруженным любовью и дружбой. На смену его почти отцовскому отношению к Николаю Иванову в 40-х и начале 50-х годов пришли подобные отношения с Коста в 60-х. Семь писем из собрания в Форли относятся к периоду в двадцать три года с 1836-го по 1859 год; затем следуют тридцать пять писем, датируемых с 1860-го по 1868 год, в которых Россини обращается к Коста так, словно он действительно его сын... В переписке с Коста Россини демонстрирует некоторые шедевры своего эпистолярного стиля

«буффо»; больше нигде он не проявляет себя настолько милым и обаятельным».

5 Понятовские были близкими друзьями Россини. Князь Станислав Понятовский, внук Станислава II Августа, короля Польши, поселился в Риме в конце XVIII века. Он женился на римлянке, и у них было четверо детей: Джузеппе (Жозеф Михал, 1816-1873), ставший гражданином Тосканы в 1847 году, позже он переехал в Париж (где был произведен в сенаторы Наполеоном III), писал мессы и оперы; князь Карло, которого Россини называл «первым среди музыкантов-любителей»; дочь, ставшая маркизой Пикколелли, и дочь Костанца, вышедшая замуж за маркиза Даниеле Дзаппи. 3 октября 1851 года Россини пишет князю Карло из Флоренции: «P.S. Прошлой ночью мне приснилось, будто донна Элиза [жена князя Карло, урожденная Монтекатини], которую я обожаю и почитаю, пресытившись сельской жизнью, неожиданно приехала в театр «Пергола», прогнала примадонну со сцены и исполнила роль Дездемоны своим голосом, способным проникнуть в душу, и таким образом омолодила «Отелло», который, подобно своему композитору, пребывает в полной дряхлости».

*6* Алессандро Момбелли, привлеченный Россини к преподаванию вокала в лицее, был сыном старых друзей Россини Доменико и Винченцы (Вигано) Момбелли.

7 3 января 1843 года в театре «Итальен» состоялась триумфальная премьера «Дона Паскуале».

8 Эмманюэль Мерсье-Дюпати написал огромное количество французских либретто для таких композиторов, как Буальдье, Далейрак и Изуар.

9 Премьера «Пустыни» тридцатичетырехлетнего Давида (1810-1876), состоявшаяся в Парижской консерватории 8 декабря 1844 года, вызвала такой необычайный восторг, что ее целый месяц исполняли в зале «Вантадур» под аплодисменты публики.

# Глава 14

1 «Прекрасный стиль, который оказал мне честь» (Данте. Ад, песнь 1, строфы 84-85).

2 Оперу Марлиани «Наемный убийца», либретто которой было почерпнуто из Джеймса Фенимора Купера, впервые услышали в театре «Итальен» 1 февраля 1834 года. Винченцо Беллини написал своему другу Алессандро Лампьери (12 февраля 1834 года): «Если бы каждый композитор предъявил права на свою собственность, то в партитуре осталось бы только несколько тактов, принадлежащих ему [Марлиани]».

3 Верди, безусловно, написал по крайней мере две арии специально для Иванова: одну из них тенор впервые исполнил в «Эрнани» в 1845 году в Парме, вторую в «Аттиле» в 1846 году в Триесте. Возможно, он написал третью арию для Иванова в 1848 году, но нет сведений о том, написал ли он специальную интерполяцию для «Риголетто» в 1852 году.

# Глава 15

1 Улица Бас-дю-Рампар находилась в квартале Монмартр, неподалеку от «Опера», теперь ее не существует.

2 «Гадзетта мюзикале» опубликовала сообщение, будто Россини приехал в Париж с целью посетить премьеру «Сицилийской вечерни». Чезарино Де Санктис сообщил эту новость Верди, который ответил: «Черт побери, откуда неапольская «Гадзетта мюзикале» почерпнула подобные новости? Сколько фанфаронад! Когда видишь столько вранья, кажется, будто эту газету фабрикуют в Париже. Россини приезжает в Париж специально для того, чтобы посетить «Вечерню»? Ба!! Но я уверен, что ноги его не будет в театре...» Верди оказался прав: Россини, по всей вероятности, не посещал премьеры.

3 Одна из фраз Тонино стала притчей во языцех среди друзей Россини. Плохо понимая французский язык, но слыша, как консьерж велит людям дернуть за шнур, чтобы открылась дверь: *«Cordon, s'il vous plait»* («Шнур, пожалуйста»), он стал отказывать нежеланным посетителям, говоря: *«Pas cordon»* («Нет шнура»), полагая, будто это означает, что никого нет дома. Сообщая друг другу, что Россини нет дома, его друзья стали говорить: *«Il n'est pas cordon»* [У него нет шнура].

4 На самом деле это квартет (Елена, Альбина, Родриго, Дуглас), исполняемый в начале финала первого акта «Девы озера».

5 Александр Этьен Шарон (1771?-1834) – знаменитый музыкальный теоретик и издатель классической музыки. Некоторое время был директором парижской «Опера».

6 Аббат Джузеппе Баини (1775-1844) с 1818 года был дирижером хора собора Святого Петра в Риме. Самым знаменитым из его собственных сочинений стала написанная для десяти голосов «Miserere». Начал публикацию полного собрания сочинений Палестрины, но закончил только два тома. Большое значение для изучения Палестрины имели его «Историко-критические записки о жизни и операх Джованни Пьерлуиджи да Палестрины» (Рим, 1818).

7 У Чимарозы нет оратории, озаглавленной «Исаак». По-видимому, имеется в виду «Жертвоприношение Авраама».

8 Эта постановка отличалась от той версии, в которой «Моисея» ставили в «Итальен» в 1822 году, фактически это перевод на итальянский язык французского «Моисея», но без балета. Она не пользовалась большим успехом, но, несмотря на это, кубинский импресарио «Итальен» Торрибио Кальсадо откроет

следующий сезон возобновлением «Золушки».

9 Эта вилла в течение четырех лет была летней резиденцией Россини. Она находилась по адресу: рю де-ла-Помп, 24, в квартале Босежур, который начал заселяться при отце Франсуа де Лашезе («Пер-Лашез») в XVII веке, к 1856 году это место стало любимым местом отдыха многих знаменитых парижан.

10 После смерти Олимпии, последовавшей в 1878 году, Париж получил обратно их собственность в Пасси и вновь продал ее. Впоследствии новый владелец снес виллу Россини.

11 Этот бюст, последняя законченная работа Бартолини, был одним из немногих портретов Россини, изображающих его с усами, что, по его словам, делало его похожим на контрабандиста.

12 В действительности Патти было девятнадцать лет, когда состоялся ее дебют в «Сомнамбуле» в 1862 году.

13 Россини, относившийся к Патти как к большой певице и очень привязавшийся к ней по-человечески, не ставил ее в один ряд с величайшими певицами, которых слышал прежде. Когда музыкальный издатель Эжель спросил Россини: «Говоря о Патти, чье имя вы только что упомянули... каково ваше мнение, дорогой мэтр, о ее таланте?», Россини ответил: «По моему мнению, она очаровательна, и я ее очень люблю». Эжель настаивал: «И все же?..» И Россини сказал: «Судьба была к ней добра и уберегла ее от опасности стать современницей, например, Зонтаг... не говоря уж об остальных».

14 [Луи Анри] Обен (1820-1895) обучался вместе с Левассером; его дебют в «Опера» состоялся в 1844 году в опере Россини «Отелло», впоследствии он исполнил там главную партию в «Моисее» (1851). Создаст образы в операх Верди «Сицилийская вечерня» (Джованни ди Прочида) и «Дон Карлос» (Филипп II). Постоянно пел в «Опера» до 1868 года, впоследствии выступал там как приглашенный певец; почти двадцать лет преподавал в консерватории.

15 Назначенная преподавательницей пения в «Сан-Пьетро-а-Майелла» в Неаполе в феврале 1892 года (почти точно в столетнюю годовщину со дня рождения Россини), Барбара Маркизио исполнила финальное рондо из «Золушки» и *Agnus Dei* из «Маленькой торжественной мессы». Она преподавала до 1912 года, из ее многочисленных учеников наибольшего успеха добились Тоти даль Монте и Роза Раиза.

# Глава 16

1 Мишотт говорит в примечании: «Установлено, что за сто лет до автора «Цирюльника» – какое совпадение! – автор «Свадьбы Фигаро» Моцарт, останавливаясь в Париже, жил в здании, находившемся на том же месте, где стоит сейчас вышеупомянутый дом. Это был дом Гримма (1778), где нашел убежище Моцарт после того, как покинул рю дю-Гро-Шене, где он потерял свою мать.

# Глава 17

1 Мари Сассе (1838-1907), бельгийское сопрано, приняла псевдоним Сакс. Когда ее соотечественник Адольф Сакс добился постановления суда, запрещающего ей использовать его имя, стала называть себя Сасс или Сасс-Кастельмари, так как вышла замуж за певца по имени Кастан, но назвавшегося Кастельмари. Исполнила роль Елизаветы в знаменитой постановке вагнеровского «Тангейзера» в парижской «Опера» в 1861 году; создала образы Селики в «Африканке» Мейербера (1865) и Елизаветы в «Доне Карлосе» Верди (1867).

2 Несомненно, имеется в виду портрет в керамической рамке, находящийся теперь в собрании Россини в Пасси.

3 Фаччо (1840-1891) впоследствии был дирижером более тысячи спектаклей в «Ла Скала», включая премьеру «Отелло» Верди в 1887 году, сотрудничал с Бойто в работе над кантатой «Сестры Италии», исполненной студентами Миланской консерватории еще во время их обучения. Когда они посетили Россини в Париже, никто из них еще не был известен как оперный композитор. Первая опера Бойто (1842-1918) «Мефистофель» была поставлена только в 1868 году. Было намечено пять постановок «Фламандских изгнанников» Фаччо на либретто Эмилио Праги в «Ла Скала», начиная с 11 ноября 1863 года; его «Гамлет» на первое шекспировское либретто Бойто был поставлен в театре «Карло Феличе» в Генуе 30 мая 1865 года. После провала единственного исполнения «Гамлета» в «Ла Скала» в 1871 году Фаччо отказался от сочинения опер и посвятил себя дирижированию симфоническими концертами и операми.

# Глава 18

1 Верди, прослушав оркестрованную «Маленькую торжественную мессу», пишет графу Оппрандино Арривабене, ссылаясь на мнения некоторых критиков, утверждавших, что она демонстрирует большой прогресс в технике Россини: «Россини сделал большой прогресс и чему-то научился за последнее время? Вот еще! Что касается меня, я посоветовал бы ему забыть всю эту музыку и написать еще одного «Цирюльника». Таким образом Верди вторит словам Бетховена.

2 Одно подобное рекомендательное письмо, датированное 15 декабря 1857 года и присланное из Парижа Феличе Романи, представляет собой особый интерес. Оно гласит: «Тебе вручит это письмо синьор Визе, обладатель первого приза за композицию в Парижской консерватории. Он путешествует с целью завершить свое практическое музыкальное образование; он преуспел в занятиях, здесь исполнена его оперетта «Доктор Миракль» [Буфф-Паризьен, 9 апреля 1857 года]. Он хороший пианист и превосходный парень, заслуживающий того, чтобы мы о нем позаботились. Рекомендую его тебе и умоляю тебя рекомендовать его братьям Ронци, за что сердечно тебя благодарю. Сохраняй свои теплые чувства ко мне и верь в мою искреннюю дружбу». Когда Россини написал это письмо, Визе было только девятнадцать лет.

3 «Ревю э газетт мюзикаль» сообщила, что Россини сымпровизировал это произведение на пианино, записал его и отдал Пачини с просьбой подобрать соответствующие слова.

4 Князь Рихард фон Меттерних (1829-1895), сын австрийского министра иностранных дел, был австрийским послом в Париже с 1859-го по 1870 год. Вместе с женой (урожденной графиней Сандор) он был важной фигурой в политической и социальной жизни Второй империи.

5 Обер, познакомившийся с Россини в доме Карафы, описывает, как тот пел, сам себе аккомпанируя, «Largo al factotum» из «Севильского цирюльника»: «Никогда не забуду впечатления, произведенного на меня этим поразительным исполнением. У Россини был прекрасный баритон, он исполнял свое произведение с таким подъемом и живостью, что это поднимало его над Пеллегрини, Галли и Лаблашем. Что же касается его искусства аккомпанемента, оно было изумительным, его руки, казалось, летали не над пианино, а над оркестром. Когда он закончил, я невольно посмотрел на клавиши, мне показалось, что они дымятся!» Обер разделял мнение Верди и

многих других музыкантов, что «Цирюльник» был шедевром Россини, он говорит: «Возможно, монарх мог бы заставить Россини написать еще одного «Вильгельма Телля», но не второго «Севильского цирюльника».

6 Некоторые другие города тоже почтили Россини в 1864 году. Крошечный Луго прислал ему патент на дворянский титул. Ареццо сделал его почетным президентом художественной комиссии в честь Гвидо д'Ареццо. В честь него был назван театр в Берлине. В Риме Академия деи Квирити торжественно-шутливо отметила восемнадцатую годовщину его рождения, так как с 1792 года было только восемнадцать дней 29 февраля.

7 В именины Россини в 1864 году мемориальный камень с высеченной надписью был помещен у входа в Болонский музыкальный лицей; к тому же городские власти переименовали прилегающую площадь Сан-Джакомо в площадь Россини. При этом играл военный оркестр, так как знаменитый муниципальный оркестр Болоньи в сопровождении синдика отправился в Пезаро, чтобы принять там участие в празднествах.

# Глава 19

1 Россини имеет в виду инструменты, недавно изобретенные и продемонстрированные Адольфом Саксом, бельгийским изобретателем саксгорна, саксофона, саксотромбы и родственных им инструментов; он был награжден Гран-при на Парижской выставке 1867 года.

2 Швинд (1804-1871) – ведущий немецкий художник-романтик.

3 Ганслик верил ложным слухам, распространяемым некоторыми друзьями Бетховена и его ранними биографами (включая Шиндлера), будто Бетховен грубо захлопнул дверь перед Россини. Услышав изложение фактов от самого Россини, он написал: «Признаюсь, что рассказ Россини... порадовал меня, словно неожиданный подарок. Меня всегда раздражал этот невежливый поступок Бетховена, хотя якобинская музыкальная партия превозносила за это немецкую знаменитость до небес. К счастью, в этой истории нет ни слова правды». Тем не менее эту историю повторил Вильгельм Йозеф фон Вазилевски в своей биографии Бетховена (1888).

4 В действительности Россини еще в юности добился больших успехов в игре на фортепьяно.

5 Дворец индустрии был снесен, и на его месте в 1900 году построили Гран-Пале и Пти-Пале.

*6* В действительности пятисотое исполнение «Вильгельма Телля» состоялось в «Опера» не ранее 22 мая 1868 года.

7 В 1868 году Мандзони было восемьдесят три года; он умер в 1873 году. В то время, когда было написано письмо Брольо, «Обрученным» (1825-1826) было уже более сорока лет.

8 Неудачное первое исполнение оперы Бойто «Мефистофель» в «Ла Скала» состоялось за двадцать четыре дня до того, как Брольо датировал свое письмо к Россини.

9 В 1855 году Верди возбудил дело против Торрибио Кальсадо, импресарио театра «Итальен», чтобы предотвратить постановку неразрешенных версий трех его опер, включая «Трубадура». Поскольку Россини непременно должен был симпатизировать подобному поступку, трудно предположить, что было написано в потерянном письме, на которое ссылается Верди.

10 Россини неверно использует здесь слово *quondam* (бывшую): на самом деле Патти вышла замуж за маркиза Анри де Ко 29 июля 1868 года, через два месяца после написания этого письма.

# Глава 20

1 Нелатон (1807-1873), врач Наполеона III, изобрел зонд с фарфоровым наконечником, чтобы находить пули в теле. Он был впервые использован на Гарибальди в битве при Аспромонте. Он также разработал резиновый катетер, долгое имя называвшийся его именем.

# Эпилог

1 Венок, помещенный на гроб Россини, был сделан из ветвей, срезанных с двух деревьев, посаженных Франсуа Жозефом Мери в 1859 году в саду виллы Пасси. Одно из них было выращено из отводка дерева, растущего у могилы Вергилия в Неаполе; другое из отводка дерева с могилы Тассо в саду Сан-Онофрио в Риме. Гроб временно поместили в фамильный склеп Пеполи. 10 ноября 1869 года его перенесли под мраморное надгробие, которое все еще стоит на Пер-Лашез, но сейчас там находятся только останки Олимпии. Над входом – только одно слово: «РОССИНИ».

2 17 ноября 1868 года городской совет Флоренции единодушно одобрил предложение попросить передать Флоренции прах Россини и организовать подписку на памятник, который будет поставлен ему в Санта-Кроче; на претворение этого плана в жизнь потребовалось почти девятнадцать лет.

3 Семидесятитрехлетний Меркаданте был почти полностью слеп с 1862 года.

4 В 1892 году лицей был переведен в перестроенный палаццо Маккирелли. Теперь это Консерватория Джоаккино Россини. С 1923 года, когда завещанных Россини денег стало недостаточно, чтобы содержать ее, консерватория стала получать официальную субсидию.

5 Когда Верди узнал о поставленном Олимпией условии, он написал Джулио Рикорди: «Читал ли ты в «Опиньоне» слова мадам Россини, обращенные к итальянской депутации? Как прекрасно! Что за трогательные слова! Наконец-то мадам нашла (о чудо из чудес) слова для прекрасной Италии!!! О, ты увидишь, что мадам (наши министры способны на это) кончит тем, что получит памятник рядом с Данте, Микеланджело. Если это произойдет, я превращусь в турка».

*6* Россини, безусловно, позабавило бы, если бы он узнал, что в состав хора вошло множество графинь, маркиз и, по крайней мере, одна герцогиня, а в состав оркестра – четыре маркиза.

# Оперы

## 1808

1. «Деметрио и Полибио», опера-сериа, 2 акта; либретто – Винченца Вигано-Момбелли по «Деметрио» Метастазио; написана в 1808 г. Премьера: театр «Балле», Рим, 18 мая 1812 г. В течение двадцати пяти лет опера «Деметрио и Полибио» время от времени ставилась по всей Италии. К 1820 г. ее также поставили в Вене, Дрездене и Мюнхене.

## 1810

2. «Вексель на брак», фарс, 1 акт; либретто Гаэтано Росси по пьесе одноименного названия (1790) Камилло Федеричи; написан в 1810 г. Премьера: «Сан-Моизе», Венеция, 3 ноября 1810 г. В следующем году поставлен в Триесте и Падуе; в сезоне 1814-1815 гг. – в Кремоне. Сценическая история за пределами Италии началась в 1816 г. в Барселоне. Его исполнили в Вене под названием «Der Brautigam von Canada» в 1834 г., а на итальянском языке в 1837 г.; его возобновили в театре «Фениче» в Венеции в 1910 г., в год столетия его написания, и с тех пор время от времени исполняли в Италии. В Нью-Йорке его услышали на итальянском 8 ноября 1937 г.; двадцать лет спустя его исполнили на родине его канадского героя, Слука. Оперу неоднократно записывали.

3. «Странный случай», опера-буффа, 2 акта; либретто – Гаэтано Гаспарри; написана в 1811 г. Премьера: «Дель Корсо», Болонья, 26 октября 1811 г. «Странный случай» ставился реже, чем другие оперы Россини, за исключением «Адины» и «Эрмионы». Был возобновлен во время двадцать второй сиенской музыкальной недели (театр «Комунале деи Риннуовати») 7 сентября 1965 г.

4. «Счастливый обман», фарс, 1 акт; либретто – Джузеппе Фоппы по либретто Джузеппе Паломбы для одноименной оперы Паизиелло (1798); написан в 1811 г. Премьера: «Сан-Моизе», Венеция, 8 января 1812 г. «Счастливый обман» постоянно пользовался популярностью в итальянских оперных театрах. Стал второй оперой Россини, которую услышали в Париже (театр «Итальен», 13 мая 1819 г.), по-видимому, первой, услышанной в Вене («Кернтнертортеатр», 1816 г.). В течение полувека удерживался на сценах Италии и немецкоговорящих стран. 1 июля 1819 г. был поставлен в Королевском театре в Лондоне и 1 января 1837 г. – в Новом Орлеане, но, похоже, его никогда не исполняли в Нью-Йорке (хотя в 1831 г. исполнили в Веракрусе в Мексике).

5. «Кир в Вавилоне, или Падение Валтасара», драма с хорами или оратория, 2 акта; либретто – Франческо Авенти; написана в 1812 г. Премьера: театр «Муничипале» («Комунале»), Феррара, 14 (?) марта 1812 г. «Кира» исполняли в Италии в течение пятнадцати лет. Его ставили в Мюнхене (1816), в Вене (1817), в Веймаре и Дрездене (1822).

6. «Шелковая лестница», фарс, 1 акт; либретто – Джузеппе Фоппы по пьесе Франсуа Антуана Эжена де Планара; написана в 1812 г. Премьера: «Сан-Моизе», Венеция, 9 мая 1812 г. «Шелковую лестницу» очень редко ставили в Италии, до 1825 г. ее поставили в Барселоне и Лисабоне. Ее возобновили в «Пиккола Скала», Милан, 6 февраля 1961 г.

7. «Пробный камень», веселая мелодрама, или опера-буффа, 2 акта; либретто – Луиджи Романелли; написана в 1812 г. Премьера: «Ла Скала», Милан, 26 сентября 1812 г. «Пробный камень» широко исполняли по всей Италии в течение двадцати лет. Сценическая история за пределами Италии началась с постановки в Мюнхене в июле 1817 г. В течение последующих девятнадцати лет оперу поставили в Опорто, Париже, Вене, Лисабоне, Барселоне, Граце, Берлине и Мехико. Ее неоднократно возобновляли, самыми значительными стали постановки на «Маджо Музикале Фьорентино»[133] в 1952 г. и в «Пиккола Скала» в Милане 29 мая 1959 г.

8. «Случай делает вором, или Перепутанные чемоданы», музыкальная шутка, 1 акт; либретто – Луиджи Привидали; написана в 1812 г. Премьера: «Сан-Моизе», Венеция, 24 ноября 1812 г. Не имевшую успеха в «Сан-Моизе», оперу только несколько раз ставили в Италии (но дважды возобновляли в Пезаро: в 1892 г. на торжествах по случаю 100-летия со дня рождения Россини и в 1916 г., когда отмечалось 100-летие создания «Севильского цирюльника»). Опера ставилась в Барселоне в 1822 г., в Санкт-Петербурге в 1830 г., в Вене в 1834 г.

9. «Синьор Брускино, или Случайный сын», веселый фарс,

1 акт; либретто – Джузеппе Фоппы по французской комедии Ализана (Андре Репе Полидора) де Шазе и Е.Т. Мориса Урри; написана в 1812 г. Премьера: «Сан-Моизе», Венеция, конец января 1813 г. «Синьора Брускино» несколько раз возобновляли: в 1955 г. в Катании, на фестивале двух миров в Сполето, и в театре «Сан-Карло» в Неаполе в 1963 г.; на фестивале дю Маре в Париже 5 июля 1965 г. нью-йоркская «Метрополитен-опера» поставила «Синьора Брускино» в качестве заставки к «Электре» Штрауса 9

декабря 1932 г. в отредактированной версии, сильно упростив вокальные партии.

## 1812 – 1813

10. «Танкред», опера-сериа, или героическая мелодрама,

2 акта; либретто – Гаэтано Росси по «Освобожденному Иерусалиму» Тассо и «Танкреду» Вольтера; написана в 1812-1813 гг. Премьера: «Фениче», Венеция, 6 февраля 1813 г. С 1815 г. «Танкред» пользовался огромной популярностью в Италии. Помимо многочисленных постановок в Италии его поставили в Мюнхене 4 июля 1816 г.; в Вене (на итальянском языке) 7 или 17 декабря 1816 г., в Дрездене в 1817 г., в Берлине (на немецком языке) в 1818 г., в Королевском театре в Лондоне 4 мая 1812 г., в Париже (на итальянском языке) в 1822 г., в Нью-Йорке (на итальянском языке) 31 декабря 1825 г. Исполнялся во время «Флорентийского музыкального мая» в 1952 г. и в концертном исполнении в «Уигмор-Холле» в Лондоне 25 апреля 1959 г.

1813

11. «Итальянка в Алжире», веселая мелодрама, 2 акта; либретто – Анджело Анелли, написана в 1813 г. Премьера: «Сан-Бенедетто», Венеция, 22 мая 1813 г. «Итальянка» пользовалась огромной популярностью в Италии; 1 февраля 1817 г. стала первой оперой Россини, которую услышали в Париже (театр «Итальен»), и первой оперой, поставленной в Германии (Мюнхен, 18 июня 1816 г.). Ее ставили в «Кернтнертортеатре» в Вене в 1817 г.; в театре Его Величества в Лондоне 26 января 1819 г., в Нью-Йорке 5 ноября 1832 г. Наиболее значительное возобновление «Итальянки» состоялось в театре «Ди Торино» в Турине 26 ноября 1925 г., когда исполнительница роли Изабеллы Кончита Супервиа создала новый образец исполнения, которого пришлось придерживаться последующим исполнительницам. После этого оперу часто ставили, она была записана.

12. «Аврелиан в Пальмире», опера-сериа, или серьезная драма, 2 акта; либретто – Джан Франческо Роман(елл?)и; написана в 1813 г. Премьера: «Ла Скала», Милан, 26 декабря 1813 г. Хотя «Аврелиан» никогда не был самой популярной оперой Россини, он широко ставился по всей Италии. В течение первого десятилетия своего существования был поставлен почти в тридцати оперных театрах; в 1832 г. его еще исполняли. Его сценическая история за пределами Италии не столь богата: его исполнили в Барселоне в 1822 г., в Лисабоне в 1824 г., на Корфу в 1825 г., в Лондоне 22 июня 1826 г., в Граце, в Германии, в 1827 г. и в Буэнос-Айресе в 1829 г.

## 1814

13. «Турок в Италии», опера-буффа, или комическая драма, 2 акта; либретто – Феличе Романи; написана в 1814 г. Премьера: «Ла Скала», Милан, 14 августа 1814 г. В 1814-1815 гг. ставилась в театре «Пергола» во Флоренции; 7 ноября 1815 г. – в «Балле» в Риме, этой постановкой руководил Россини. Затем ставилась по всей Италии и за рубежом (начиная с постановки в Дрездене в 1816 г.) примерно до 1850 г. В XX веке возобновлялась в 1950 г. в Риме с Марией Каллас, а также в «Пиккола Скала» в Милане 11 апреля 1958 г.

14. «Сигизмондо», опера-сериа, или серьезная драма, 2 акта; либретто – Джузеппе Фоппы; написана в 1814 г. Премьера: «Фениче», Венеция, 26 декабря 1814 г. «Сигизмондо» иногда ставили в Италии до 1817 г., но, по-видимому, больше нигде не исполняли.

## 1815

15. «Елизавета, королева Английская», драма, 2 акта; либретто – Джованни Федерико Шмидт по пьесе Карло Федеричи, написана в 1815 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 4 октября 1815 г. «Елизавету» снова поставили в Неаполе в театре «Дель Фондо» в мае 1816 г., после этого ее довольно часто исполняли в Италии примерно до 1840 г. Первые постановки за пределами Италии состоялись в Барселоне в августе 1817 г. и в Дрездене в январе 1818 г. Она провалилась в Вене в 1818 г., 30 апреля того же года ее исполнили в Королевском театре в Лондоне. Ее поставили в Санкт-Петербурге в 1820 г., в Париже в 1822 г., в Берлине в 1824 г., в Одессе в 1830 г., в Мехико в 1834 г.

16. «Торвальдо и Дорлиска», опера-семисериа, или полусерьезная драма, 2 акта; либретто – Чезаре Стербини; написана в 1815 г. Премьера: «Балле», Рим, 26 декабря 1815 г. После постановки в театре «Сан-Моизе» в Венеции в 1817-1818 гг. «Торвальдо и Дорлиску» ставили по всей Италии примерно до 1840 г. Ее исполнили в Барселоне в мае 1818 г., в Мюнхене и Лисабоне в 1820 г. В Париже ее впервые услышали в 1820 г. (21 ноября, театр «Итальен»), в Вене в 1821 г., в Праге в 1823 г., в Мадриде в 1824 г., в Берлине в 1829 г.

# 1816

17. «Севильский цирюльник» (первоначальное название – «Альмавива, или Тщетная предосторожность»), опера-буффа, или комедия, 2 акта; либретто – Чезаре Стербини по «Севильскому цирюльнику» Бомарше и по либретто Джузеппе Петрозеллини оперы Паизиелло «Севильский цирюльник» (1782); написана в 1816 г. Премьера: «Арджентина», Рим, 20 февраля 1816 г. Вскоре стала одной из самых популярных опер как в Италии, так и за рубежом. 10 марта 1818 г. «Цирюльника» поставили в Лондоне (Королевский театр) на итальянском языке, 13 октября того же года его исполнили на английском в «Ковент-Гарден». В Нью-Йорке его впервые услышали на английском 3 мая 1819 г.; 29 ноября 1825 г. он открыл гастроли труппы семьи Гарсия в «Парк-Театре» и стал первой оперой, исполненной в Нью-Йорке на итальянском языке. В Вене его впервые услышали на немецком 28 сентября 1819 г.; в Париже на итальянском 26 октября 1819 г.; в Берлине на немецком 18 июня 1822 г.; в Санкт-Петербурге на русском 9 декабря 1822 г. и пять дней спустя – на немецком; в Буэнос-Айресе она стала первой оперой, исполненной на итальянском 3 октября 1825 г. «Метрополитен-опера» представила «Севильского цирюльника» во время своего первого сезона 23 ноября 1883 г.

18. «Газета, или Брак по конкурсу», драма, в действительности опера-буффа, 2 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола по либретто Джузеппе Паломбы, основанном на пьесе Гольдони «Брак по конкурсу»; написана в 1816 г. Премьера: «Фьорентини», Неаполь, 26 сентября 1816 г. После нескольких исполнений в «Фьорентини» «Газета» была предана забвению. 29 сентября 1960 г. ее передали по итальянскому радио.

19. «Отелло, или Венецианский мавр», опера-сериа, или драма, 3 акта; либретто – Франческо Берио ди Сальса по трагедии Шекспира «Отелло»; написана в 1816 г. Премьера: «Дель Фондо», Неаполь, 4 декабря 1816 г. Первая постановка «Отелло» за пределами Италии состоялась в Мюнхене 13 сентября 1818 г. В Вене его поставили 19 января 1819 г., во Франкфурте-на-Майне 9 апреля 1820 г., в Лисабоне в 1820 г., в Берлине 16 января 1821 г., в Париже 5 июня 1821 г., в Лондоне 16 мая 1822 г., в Нью-Йорке в «Парк-Театре» в исполнении труппы Гарсия 7 февраля 1826 г., в Санкт-Петербурге на итальянском в феврале 1829 г. (на немецком в 1835 г., на русском в 1860 г.). «Отелло» был возобновлен в театре «Дель Опера» в Риме 31 марта 1964 г. с декорациями и костюмами Джорджо Де Кирико.

## 1816 – 1817

20. «Золушка, или Торжество добродетели», веселая драма, 2 акта; либретто – Якопо Ферретти по сказке Шарля Перро «Золушка, или Маленькая туфелька» (1697); написана в 1816 – 1817 гг. Премьера: «Балле», Рим, 25 января 1817 г. «Золушку», пользовавшуюся огромной популярностью в Италии, вскоре стали исполнять во многих европейских странах и обеих Америках. 12 февраля 1844 г., исполненная на английском языке, она стала первой оперой, поставленной в Австралии. Ее ставили в Барселоне (15 апреля 1818 г.), в Королевском театре в Лондоне 8 января 1820 г., 29 августа 1820 г. в Вене, 8 июня 1822 г. в Париже, 29 октября 1825 г. в Берлине. Ее исполнили в Москве на итальянском языке 5 ноября 1825 г. и на этом же языке в Буэнос-Айресе 4 мая 1826 г. В Нью-Йорке ее услышали 27 июня 1826 г. в «Парк-Театре» в исполнении труппы Гарнье. Премьера: «Ла Скала», Милан, 31 мая 1817 г. Пользовавшаяся большой популярностью в Италии, «Сорока-воровка» часто ставилась и за ее пределами. Ее поставили в Мюнхене в ноябре 1817 г., в Вене 3 мая 1819 г., в Санкт-Петербурге (на русском языке) 7 февраля 1821 г., в Лондоне на итальянском 10 марта 1821 г., а на английском в «Ковент-Гарден» 4 февраля 1830 г., в Париже на итальянском в театре «Итальен» 18 сентября 1821 г. и в «Одеоне» на французском 2 августа 1824 г., в Берлине (после более раннего концертного исполнения) 31 декабря 1824 г., в Варшаве 22 февраля 1825 г., в Филадельфии в октябре 1827 г., в Нью-Йорке на французском 28 августа 1830 г. (на итальянском 18 ноября 1833 г. и на английском 14 января 1839 г.). «Сороку-воровку» и сейчас часто ставят, она была поставлена в Ирландии (Уэксфордский музыкальный фестиваль) и в театре «Комунале» во Флоренции («Флорентийский музыкальный май», 11 мая 1965 г.). 10 марта Американское общество камерной оперы представило «Сороку-воровку» в концертном исполнении в «Таун-Холле» в Нью-Йорке.

22. «Армида», опера-серпа, или драма, 3 акта; либретто – Джованни Федерико Шмидт по «Освобожденному Иерусалиму» Тассо; написана в 1817 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 11 ноября 1817 г. «Армида» изредка ставилась в Италии и зарубежных театрах, но, по-видимому, никогда не ставилась в Лондоне, Нью-Йорке или Париже. Ее возобновили на «Флорентийском музыкальном мае» в 1952 г. с Марией Каллас в партии Армиды.

23. «Аделаида Бургундская, или Оттоне, король Италии»,

драма, 2 акта; либретто – Джованни Федерико Шмидт; написана 1817 г. Премьера: «Арджентина», Рим, 27 декабря 1817 г. «Аделаиду Бургундскую» очень редко ставили в Италии и, по-видимому, никогда за ее пределами.

## 1818

24. «Моисей в Египте», трагико-священное действие, или оратория, 3 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола по пьесе падре Франческо Рингьери «Сара в Египте» (1747). Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 5 марта 1818 г. До появления французской версии «Моисея» (1827) итальянский оригинал нашел широкое распространение в Италии. Его также поставили в Будапеште (1820), в Вене (1821), во Франкфурте-на-Майне (1822), в Париже в театре «Итальен» (1822). В Лондоне «Моисея» впервые услышали в концертном исполнении в «Ковент-Гарден» 30 января 1822 г. Затем «Моисея» исполнили в Лисабоне, Дрездене и Праге (1823), в Барселоне (1825). После 1830 г. часто трудно определить, какая из версий исполнялась. 6 ноября 1852 г. Жозеф Мери в письме Россини описывает великолепную постановку «Моисея» в «Опера». Первую итальянскую версию услышали в Нью-Йорке 2 марта 1835 г. Осенью 1957 г. итальянское радио транслировало оперу из студии, дирижировал Туллио Серафин.

25. «Адина, или Калиф Багдадский», фарс, 1 акт; либретто – маркиз Герардо Бевилакуа-Альдобрандини; написана в 1818 г. Премьера: «Сан-Карло», Лисабон, 22 июня 1826 г. Никаких следов постановок «Адины» не прослеживается до сентября 1963 г., когда ее поставили в одной программе с «Театральными условностями и неуместностями» Доницетти в театре «Деи Риннуовати», Сиена.

26. «Риччардо и Зораида», драма, или опера-сериа, 2 акта; либретто – маркиз Франческо Берио ди Сальса, по пьесе Никколо Фортегуерри «Ричардетто»; написана в 1818 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 3 декабря 1818 г. «Риччардо и Зораиду» ставили в Вене 3 октября 1819 г., в Штутгарте и Будапеште (1820), в Мюнхене (1821), в Граце (1823). Время от времени опера ставилась в итальянских театрах до тех пор, пока не была возобновлена в «Ла Скала» 13 октября 1846 г., после чего исчезла из итальянских театров. Была поставлена в Париже (театр «Итальен», 1824 г.), в Королевском театре в Лондоне в 1823 г. (здесь же поставили ее одноактную версию в 1829 г.).

## 1819

27. «Эрмиона», трагическое действие, 2 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола по «Андромахе» Расина; написана в 1819 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 27 марта 1819 г. Никаких следов последующих постановок «Эрмионы» не обнаружено.

28. «Эдуардо и Кристина», драма; 2 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола и маркиз Герардо Бевилакуа-Альдобрандини по либретто Джованни Федерико Шмидта оперы «Одоардо и Кристина» Стефано Павези (1810); написана в 1819 г. Премьера: «Сан-Бенедетто», Венеция, 24 апреля 1819 г. В 1820 г. перенесена в «Фениче». Ставилась во многих итальянских городах и за ее пределами: в Будапеште 25 октября 1820 г., в Вене 16 октября 1821 г., в Бухаресте в ноябре 1830 г., в Санкт-Петербурге в 1831 г. в Граце в 1833 г., в Нью-Йорке 25 ноября 1834 г.

29. «Дева озера», мелодрама, или опера-сериа, 2 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола по «Деве озера» Скотта; написана в 1819 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 24 сентября 1819 г. «Дева озера» сразу приобрела большую популярность. После повторных постановок в «Сан-Карло» в 1820-м и 1821 гг. стала ставиться по всей Италии. В 1821 г. ее исполнили в Дрездене и Мюнхене, в 1822 г. в Лисабоне и Вене, в 1823 г. в Лондоне, в 1824 г. в Санкт-Петербурге; в Париже ее исполнили на итальянском в театре «Итальен» 7 сентября 1824 г. и на французском в 1825 г. «Деву озера» время от времени возобновляли в XX веке. Одна из наиболее известных постановок состоялась на «Флорентийском музыкальном мае» в 1958 г. Дирижировал Туллио Серафин.

30. «Бьянка и Фальеро, или Совет трех», опера-сериа, 2 акта; либретто – Феличе Романи по пьесе Мандзони «Граф Карманьола»; написана в 1819 г. Премьера: «Ла Скала», Милан, 26 декабря 1819 г. «Бьянка и Фальеро» никогда не принадлежала к числу наиболее популярных опер Россини, но тем не менее ее поставили в Лисабоне в 1824 г., в Вене в 1825 г., в Барселоне в 1830 г. Одна из последних постановок состоялась в городе Кальяри на Сардинии осенью 1856 г.

## 1820

31. «Магомет II», драма, или опера-сериа, 2 акта; либретто – Чезаре делла Вале, герцог ди Вентиньяно по трагедии «Фанатизм, или Магомет» Вольтера; написана в 1820 г. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 3 декабря 1820 г. Никогда не имевший большого успеха «Магомет» тем не менее ставился в Венеции в 1823 г. и в «Ла Скала» в Милане в 1824 г.; в 1823 г. его поставили в Вене, в 1826 г. в Лисабоне. После того как Россини переработал эту оперу в «Осаду Коринфа» (1826), «Магомет II» ушел из репертуара.

## 1820 – 1821

32. «Матильда Шабран» (впоследствии «Матильда ди Шабран, или Красота и железное сердце»), веселая мелодрама (в действительности опера-семисериа), 2 акта; либретто – Якопо Ферретти по либретто Франсуа Бенуа Хоффмана для оперы Мегюля «Эфросина и Корадин, или Исправленный тиран» (1790); написана в 1820-1821 гг. Премьера: «Аполло», Рим, 24 февраля, 1821 г. В том же году «Матильду Шабран» под названием «Красота и железное сердце» поставили в театре «Дель Фондо» в Неаполе и под названием «Коррадино» в Милане. Затем под названием «Матильда ди Шабран» она часто ставилась в других итальянских и зарубежных театрах: в Лондоне в 1823 г., в театре «Итальен» в Париже в 1829 г., в Нью-Йорке 10 февраля 1834 г., в Филадельфии 28 апреля 1834 г.

## 1821(?) – 1822

33. «Зельмира», драма, или опера-серпа, 2 акта; либретто – Андреа Леоне Тоттола по «Зельмире» (1762) Дормона де Белуа; написана в 1821(?)-1822 гг. Премьера: «Сан-Карло», Неаполь, 16 февраля 1822 г. В апреле 1822 г. «Зельмиру» поставили в Вене. Ее часто ставили в Италии и за ее пределами. В 1824 г. она была поставлена в Лондоне, Барселоне, Дрездене и Праге; в 1825 г. в Москве, Граце, Будапеште, Штутгарте и Амстердаме; в 1826 г. в Мадриде и Париже, где Россини сам руководил постановкой в театре «Итальен». 10 апреля 1965 г. «Зельмиру» неудачно возобновили в том же театре, где она была поставлена впервые, в «Сан-Карло» в Неаполе. Хотя Карло Франчи дирижировал великолепно, но постановка Маргериты Уолман не отличалась большими достоинствами.

## 1822 – 1823

34. «Семирамида», трагическая мелодрама, или опера-сериа, 2 акта; либретто – Гаэтано Росси по «Семирамиде» Вольтера; написана в 1822-1823 гг. Премьера: «Фениче», Венеция, 3 февраля 1823 г. В течение нескольких лет «Семирамида» стала одной из самых популярных опер. В 1823 г. ее поставили в Неаполе и Вене, в 1824 г. в «Ла Скала» в Милане; ее также ставили в Падуе, Мюнхене, Лондоне, где Россини дирижировал в Королевском театре, и в Берлине. «Семирамиду» услышали в Нью-Йорке в сокращенной версии 29 мая 1835 г., а в полной – 1 января 1845 г. Первая постановка на русском языке состоялась в Санкт-Петербурге в 1836 г.; первая на английском – в «Ковент-Гарден» в Лондоне 1 октября 1842 г. «Метрополитен-опера» поставила «Семирамиду» 12 января 1894 г., главную партию исполнила Нелли Мелба. В 1940 г. «Семирамида» открыла шестой «Флорентийский музыкальный май».

17 декабря 1962 г. ее возобновили в «Ла Скала» в Милане, в число исполнителей входили Джоан Сазерленд и Джанни Раймонди.

## 1825

35. «Путешествие в Реймс, или Гостиница Золотой лилии», сценическая кантата, 2 части; либретто – Луиджи Балокки; написана в 1825 г. Премьера: зал «Лувуа» (театр «Итальен»), Париж, 19 июня 1825 г. После одного или двух последующих исполнений Россини забрал партитуру (большую часть которой он впоследствии использовал для «Графа Ори»).

## 1826

36. «Осада Коринфа», большая опера, 3 акта; либретто – Луиджи Балокки и Александр Суме на основе двухактного либретто герцога ди Вентиньяно «Магомет II»; написана в 1826 г. Премьера: зал «Ле-Пелетье» («Опера»), Париж, 9 октября 1826 г. В 1827 г. оперу исполнили во Франкфурте-на-Майне, в Брюсселе и Майнце и в концертном исполнении – в Риме. Первую сценическую постановку на итальянском языке осуществили в Парме 26 января 1828 г.; затем ее ставили по всей Италии до 1870 г. Итальянскую версию исполнили в Париже (театр «Итальен») 4 февраля 1829 г. Вена впервые услышала оперу в июле 1831 г., Нью-Йорк – в 1833 г. «Осаду Коринфа» в числе нескольких других опер исполнили в апреле 1828 г., когда Женева праздновала открытие театра «Карло Феличе». «Осаду Коринфа» возобновили в 1949 г. во время «Флорентийского музыкального мая», тогда главную партию исполнила Рената Тебальди.

## 1827

37. «Моисей и Фараон, или Переход через Красное море», большая опера, 4 акта; либретто – Луиджи Балокки и Этьен де Жуп, переработка трехактного либретто А. Тоттолы «Моисей в Египте» (1818); написана в 1827 г. Премьера: зал «Ле-Пелетье» («Опера»), Париж, 26 марта 1827 г. Либретто «Моисея» вскоре было переведено на итальянский язык. В Италии переработанную оперу называли «Новый Моисей». Первое прослушивание переведенного «Моисея» состоялось в концертном исполнении в Филармонической академии в Риме в 1827 г.; первая сценическая постановка в Италии состоялась в Перудже 4 февраля 1829 г. В различных версиях и на разных языках опера Россини о Моисее продолжает исполняться.

## 1828

38. «Граф Ори», комическая опера, 2 акта; либретто представляет собой расширенную переработку одноактной комедии (1817) Огюстена Эжена Скриба и Шарля Гаспара Делестр Пуарсона по «Старинной пикардийской легенде» (1785) Пьера Антуана де ла Пласа; написана в 1828 г. с использованием больших фрагментов из «Путешествия в Реймс» (1825). Премьера: зал «Ле-Пелетье» («Опера»), Париж, 20 августа 1828 г. Оригинальную французскую версию «Графа Ори» исполнили в Льеже, Антверпене и Брюсселе в 1829 г.; в Нью-Йорке 22 августа 1831 г.; в Сент-Джеймском театре в Лондоне 20 июня 1849 г. и в Баден-Бадене в 1863 г. В переводе на итальянский язык «Графа Ори» поставили в театре Его Величества в Лондоне 28 февраля 1829 г., вероятно, в честь тридцатисемилетия со дня рождения Россини; весной того же года его поставили в «Сан-Бенедетто» в Венеции и позже в Мехико (1833), в Одессе (1839), в Санкт-Петербурге (1849), на Мальте (1870) и в Лисабоне (1879). Опера исполнялась в различных городах Германии, Польши и России. Сокращенную версию французского оригинала исполнила тридцать шесть раз в течение четырех лет (1954-1958) труппа «Глиндебурн Фестиваль Опера». Этот спектакль был записан, и в последующие годы интерес к единственной французской комической опере Россини медленно возрастал. Она никогда не пользовалась популярностью в Италии. «Граф Ори» был возобновлен в 1952 г. на «Флорентийском музыкальном мае» и 17 января 1958 г. в «Пиккола Скала» в Милане. В состав исполнителей входила Тереза Берганца.

## 1828 – 1829

39. «Вильгельм Телль», большая опера, 4 акта; либретто – Этьен де Жуп, Ипполит Луи Флоран Би и Арман Марраст по пьесе Шиллера «Вильгельм Телль»; написана в 1828-1829 гг. Премьера: зал «Ле-Пелетье» («Опера»), Париж, 3 августа 1829 г. 10 февраля 1868 г., по официальным данным, состоялось пятисотое исполнение «Вильгельма Телля» в «Опера» (с 26 декабря 1838 г. оперу также исполняли в театре «Итальен»). Первое исполнение «Вильгельма Телля» в Италии состоялось в театре «Чильо» в Лукке 17 сентября 1831 г. В том или ином виде – полностью, сокращенно, в переводе, с измененным заглавием, чтобы успокоить нервных цензоров, – «Телля» исполняли по всему миру. Первое исполнение за пределами Франции состоялось в Брюсселе 18 марта 1830 г.; шесть дней спустя его услышали во Франкфурте-на-Майне, в марте-апреле того же года – в Будапеште. Первое исполнение в Лондоне состоялось в театре «Друри-Лейн» 1 мая 1830 г. Вена услышала сокращенную версию «Телля» 24 июня 1830 г. и почти полную 26 июня 1848 г. В Нью-Йорке «Телля» поставили в английской версии 19 сентября 1831 г.; во французском оригинале 16 июня 1845 г.; на итальянском языке 9 апреля 1855 г. и на немецком 18 апреля 1866 г. В Санкт-Петербурге «Вильгельма Телля» впервые услышали на русском языке под названием «Карл Смелый» 11 ноября 1836 г. Оперу поставили на французском языке в Новом Орлеане 13 декабря 1842 г. «Метрополитен-опера», Нью-Йорк, впервые поставила «Телля» 28 ноября 1884 г.

**notes**

# Примечания

# 1

Католическое хоровое песнопение, начинающееся словами «Стабат матер долороза» («Стояла мать скорбящая»). *(Здесь и далее примеч. пер.)*

## 2

Полусерьезного речитатива *(ит.)*.

## 3

Байокко – старинная папская монета стоимостью в 5 чентезимов.

## 4

Употребление определенного артикля перед именем собственным означает восторженное отношение к художнику.

«Это дом Иоахима Руссини» (*лат.)*.

# 6

Говяжье филе Россини *(фр.)*.

## 7

Басовый голос с цифрами (обозначающими созвучия), на основе которого исполнитель строит аккомпанемент.

# 8

Паоло – старинная серебряная монета Папской области.

# 9

Клавираусцуг – переложение музыкально-сценического произведения (главным образом оперы или оратории) для пения с фортепьяно или для одного фортепьяно.

# 10

Опера-сериа – серьезная опера *(ит.)*.

# 11

Раздел реквиема, в котором песнопение соло подхватывается хором.

## 12

«Господи помилуй» – начальные слова одной из частей мессы, реквиема.

# 13

«Взявший на себя» – раздел католической мессы.

Облигатные – инструменты, партии которых не могут быть опущены и должны исполняться обязательно.

# 15

Макс Речер (1873-1916) – немецкий композитор, органист, пианист, дирижер, музыкальный теоретик, педагог.

# 16

Ферруччо Бузони (1866-1924) – итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог, музыковед.

# 17

Дословно – ария для шербета, предназначенная для певцов вторых партий, чтобы дать возможность зрителям посплетничать и выпить прохладительные напитки.

## 18

«Mamma mia!» – «Мамочка моя!»; «Amor mio!» – «Любовь моя!»; «Tanti palpiti» – «Такой трепет»; «Lasciami» – «Оставь меня»; «Addio» – «Прощай» – начальные слова популярных романсов и арий.

# 19

Разговор (*ит.*).

Будуар, где не сердятся *(фр.);* bonder – дуться, сердиться.

# 21

Экспромтом *(ит.)*.

# 22

Прежние молодые люди *(фр.)*.

# 23

Герцогини и княгини (*ит.*).

# 24

Любовная записка *(фр.)*.

# 25

Заключительная часть произведения в ускоренном темпе.

Ларго– широко, медленно (*ит.*).

# 27

Прекрасная Италия (*ит.*).

Амурчики (*ит.*).

# 29

Большой бал (*ит.*).

# 30

Духовное представление, оратория на библейский сюжет *(ит.)*.

## 31

«Весь ее пламень пропал, и в воздух душа отлетела» (Пер. В. Брюсова).

# 32

Первых комиков (*ит.*).

# 33

Чрезвычайно экстравагантные и значительные (*ит.*).

Трагическом представлении (*ит.*).

## 35

Россини вчера приехал сюда *(нем.)*.

## 36

В принятом русском переводе: «Место! раздайся народ...»

## 37

От *лат.* fac totum (делай все) – доверенное лицо, беспрекословно исполняющее чьи-либо поручения.

Пришел, увидел, победил *(лат.)*.

# 39

Сразу *(лат.)*.

## 40

Да здравствует! Да здравствует! Будьте благословенны! Еще, еще! (*ит.*)

# 41

Беспорядочную жизнь *(фр.)*.

Когда тело будет мертво *(лат.)*.

# 43

О! я несчастный! *(ит.)*

Горловых трелей (*ит.*).

Богом гармонии *(фр.)*.

Союз *(ит.)*.

# 47

Затянуто, скучно! *(фр.)*

Острот *(фр.)*.

# 49

Игра щипком на смычковом инструменте (*ит.*).

Бедный (*ит.*).

# 51

Первого композитора короля *(фр.)*.

Генерального инспектора пения Франции *(фр.)*.

# 53

Букв : смесь, паштет *(ит.)*. Опера, состоящая из отрывков других опер одного или нескольких авторов.

# 54

Офиклейды – медные духовые инструменты, род фагота.

Старого режима *(фр.)*.

Устно *(ит.)*.

# 57

Господам издателям *(ит.)*.

Задней мысли *(фр.)*.

Блуждающий огонек *(лат.)*.

Изящного искусства (*ит.*).

Братьев *(фр.)*.

# 62

Пирожки (*ит.*).

# 63

Хладнокровие *(фр.)*.

Народной любви *(ит.)*.

Гений христианства *(ит.)*.

Сорт колбасы (*шт.*).

Человеческий голос *(лат.)*.

# 68

Непереводимая игра слов: «видеть луну в колодце» в переносном смысле означает «надувать, втирать очки».

# 69

Фаршированная свиная нога (*ит.*).

Вареники с фаршем из куриного мяса (*шт.*).

## 71

Апподжитура по-итальянски – в разговорной речи – «опора», а на музыкальном языке – «форшлаг» (вид украшения).

Вот дело, вот в чем трудность *(лат.)*.

# 73

Цитата из «Божественной комедии» Данте.

Копилку *(фр.)*.

Порыв *(фр.)*.

Звуками голоса орошается сердце *(лат.)*.

Праздность *(фр.)*.

Тюрбо по-немецки *(фр.)*.

Черт побери! *(ит.)*

# 80

Первая сцена первого действия оперы Вагнера «Тангейзер».

## 81

Россини применяет здесь труднопереводимую игру слов: humeurs mauvaises dans son corps – «мокрота» (в теле) и la mauvaise humeur dans son esprit – «дурное расположение духа».

Тысяча три *(шт.)*.

# 83

Бравурные арии (*ит.*).

Ангел музыки (*ит.*).

Апофеозном ларго (*ит.*).

Бежим, поспешим! *(ит.)*

## 87

Игра слов, основанная на том, что слово «консерватория» буквально означает «хранилище».

Игра слов: air означает «воздух» и «арию».

Таким образом комедия окончена *(ит.)*.

## 90

В оригинале каламбур, построенный на игре слов – composer, decomposer и redecomposer.

# 91

Кто знает? *(ит.)*

Черный зверь *(фр.)*.

# 93

Мой добрый друг Буальдье! *(фр.)*

Обязательный *(фр.)*.

## 95

Мой маэстро (по фортепьяно) и друг *(фр.)*.

Концертное общество при консерватории *(фр.)*.

В порядке очередности (*ит.*).

Очень грациозной *(фр.)*.

Посредственность *(лат.)*.

# 100

С любовью (*ит.*).

# 101

Вот так! *(фр.)*

# 102

Плачь! плачь! возвышенная муза *(фр.)*.

# 103

«Я с наслаждением поаплодирую «Лунной сонате», даже с вариациями» *(фр.)*.

# 104

«Каждый раз, когда я об этом думаю, я просто содрогаюсь» *(фр.)*

# 105

«Хорошо, что ваш виноград так великолепен, я не люблю свое вино в пилюлях» *(фр.)*.

Священный огонь – и бархатный голос *(фр.)*.

## 107

«Обер великий музыкант, который пишет ничтожную музыку» *(фр.)*.

# 108

Великий музыкант и творит прекрасную музыку, но отвратительно готовит *(фр.)*.

# 109

«Спасибо за ваше приглашение моей жене и мне. Но, к сожалению, мы не можем его принять. Моя жена никуда не ходит, кроме мессы, я же обычно вообще никуда не хожу» *(фр.)*.

# 110

Сопранисты – певцы-кастраты. Пели в католических церквах, где запрещалось пение женщин, в оперных театрах в XVII – начале XIX вв.

# 111

Пения, которое трогает душу *(ит.)*.

«Из бездны» *(лат.)*.

## 113

«Слава в вышних Богу» *(лат.)* – начальные слова песнопений, входящих в католическую мессу.

«Вы турки, я вам не верю» *(ит.)*.

# 115

«Ах, этот день я помню до сих пор» (*ит.*).

# 116

Россини иронизирует по поводу необходимости соблюдать в письме к Пию IX ряд условностей, в частности подписываться латинским вариантом имени Джоаккино.

# 117

Сыр чеддер *(искаж. англ.)*.

Высший свет, весь Париж *(фр.)*.

# 119

Жизнерадостность *(фр.)*.

# 120

В тесном кругу *(фр.)*.

# 121

Предвзятого мнения *(фр.)*.

Живостью *(ит.)*.

# 123

Ho! *(um.)*

Господин министр *(ит.)*.

# 125

Случайностей *(ит.)*.

Бывшей *(лат.)*.

Святая Мария!.. Святая Анна!.. (*ит.*)

# 128

Джоаккино Антонио Россини родился в Пезаро 29 февраля 1792-го, умер в Пасси 13 ноября 1868-го *(фр.)*.

# 129

Большой концерт (*ит.*).

Высокий бас (*ит.*).

И он мне:
«Что ты смотришь так несмело?
Взгляни, ты видишь: Фаринata встал.
Вот: все от чресл и выше видно тело».
*(Пер. М. Лозинского.)*

Французским воем (*ит.*).

# 133

Фестиваль «Флорентийский музыкальный май».